ITALIENISCHE SKIZZEN.

ZWEITES BÄNDCHEN.

ITALIENISCHE SKIZZEN

VON

Carl Czoernig

EHRENMITGLIEDE DES ÖSTERREICHISCHEN LLOYD, KORRESPONDIRENDEM MITGLIEDE DER PATRIOTISCH-ÖKONOMISCHEN GESELLSCHAFT DES KÖNIGREICHS BÖHMEN UND DER K. K. MAEHRISCH-SCHLESISCHEN GESELLSCHAFT ZUR BEFÖRDERUNG DES ACKERBAUES, DER NATUR UND LANDESKUNDE.

ZWEITES BAENDCHEN

MAILAND
BEI PIROTTA E C.
Contrada di S. Radegonda N.° 964.
1838

INHALT DES ZWEYTEN BÄNDCHENS.

DAS ITALIENISCHE THEATERWESEN.

Mailand, im *Sommer* 1832 (1).

Verklungen sind die Töne, welche unser Ohr umrauscht, es schweigen die Melodien, deren süsser Reiz uns so oft entzückt! Die Frühlings*stagione*, die Blüthenzeit der Liebe und des Gesanges, ist zu Ende, es verstummt in Hain und Garten die Nachtigall, und hält den reichen Quell ihrer Lieder in der kleinen Brust gefangen, geschlossen ist der Musentempel der grossen Oper. Wahrlich eine schwierige Zeit für den Correspondenten aus dem Lande, im welchem Musik und Gesang die breite Grundlage des öffentlichen Lebens bilden. Zwar ist mit dem *Gesange* nicht auch der *Klang* verhallt, und die Kunst eben erst

(1) Mit Zusätzen vom Jahre 1838.

recht aus ihren geweihten Hallen auf den lauten Markt herabgestiegen: wandernde Quartettisten, von einem männlichen oder weiblichen Gesangskünstler begleitet, durchziehen rastlos die Stadt, und verschaffen der vor den Kaffeehäusern versammelten oder auf den Balkonen zerstreuten Bevölkerung, so wie dem Personale sämmtlicher Verkaufsgewölber und Werkstätten, ungerechnet des eigentlich peripatetischen Volksantheiles, einen freilich schwachen aber auch wohlfeilen Nachgenuss der vergangenen Herrlichkeiten; behende leyert der Mann auf seiner Drehorgel im zeitersparenden Allegro die sentimentalen Musikstücke der *Norma* herunter; schreyend, gellend und pfeifend übersetzt die hoffnungsvolle Strassenjugend, welche im Reiche der lebenden Wesen das Mittelglied bildet zwischen den Lilien auf dem Felde und den Raben in der Luft, die rührenden Arien der grossen Pasta in einen lustigen Gassenhauer. Aber so vielstimmig, betäubend, und, mit Beymischung so mancher andern Elemente des Schalles — z. B. dem hier ganz eigenthümlichen Glockengeläute, dem Rasseln der Wägen, dem Hämmern in unzähligen Spengler-

Schlosser- und Kupferschmidgewölbern, dem unartikulirten Geschreye aller möglichen Verkäufer — einem chaotischen Lärm nicht allzu unähnlich, diese Masse der Töne auf das Gehörorgan wirkt, so wenig biethet es Stoff zu einer künstlerischen Zergliederung oder ästhetischen Beurtheilung dar. — Doch während die Kunst feyert, und ihre Jünger von der Bühne herabgestiegen sind, um sich auf neue Triumphe — oder auch *Fiaschi* — vorzubereiten, gibt uns jene Leere hinreichende Musse, den Vorhang ein wenig zu lüften, und einen neugierigen Blick zu thun auf das Getriebe und Räderwerk, auf alle die Versuche, Bestrebungen, Intriguen, und Verhandlungen, welche in ihrer harmonischen Vereinigung und wohlberechneten Reibung die herrlichen Kunstwerke ans Licht fördern, die zur gegebenen Zeit unser Aug' und Ohr entzücken. Wer genösse des köstlichen Honigs, ohne sich der emsigen Biene zu erinnern, welche rastlos den Nektar von tausend Blumen in ihre enge Zelle trägt, und wer wünschte hiebey nicht das Leben und die geordnete Thätigkeit dieser Thierchen in ihrer dunklen Werkstätte zu beobachten? Aber die-

ses will in seiner geheimnissvollen Arbeit, nicht gestört seyn, hurtig überzieht es, — ich weiss nicht ob aus Bescheidenheit oder Neid, man sagt aus Lichtscheue — die in den Bienenstock gemachte Offnung, und verblüfft reibt sich der Neugierige die Augen. Nicht so die Künstler sammt allen zum Theaterwesen gehörigen Personen, die zwar manche andere Eigenschaften mit der Biene gemein haben; zuvorkommend gönnen sie dem neugierigen Publikum einen Blick in das Laboratorium ihrer künftigen Leistungen, und verschaffen ihm damit gratis einen Vorgenuss, der um so höher steigt, je länger er dauert. Wenn ich nun meinen Lesern berichte, was ich hiebey erfahren, so versteht es sich von selbst, dass ich mich bloss an die materielle Aussenseite solcher Unternehmungen hatte, ohne mich in das eigentliche Gebiet der Kunst zu verirren, deren Geheimnisse sich ohnehin jedem Eingeweihten, in welchem Winkel der Erde er sich auch befinde, erschliessen. Auch ist über italienische Musik, über Sing- und Tanzkunst bereits so vieles und zum Theil so gründliches geschrieben worden, dass einem Laien, als welchen ich mich offen be-

kenne, nicht viel Neues zu sagen übrig bliebe. Weniger dürfte jene Reihe von Bestrebungen in Betracht gezogen worden seyn, durch welche das geschaffene Kunstwerk zur unmittelbaren Anschauung gebracht wird, so wie jene Summe von Verhältnissen, die, einander gegenseitig bedingend, einzutreten haben, damit die unendlich verschiedenartigen Elemente einer solchen Unternehmung zu einem harmonischen Ganzen vereiniget, und die Conception des Tondichters oder Balletmeisters, so wie die eingeübten Leistungen des Virtuosen dem Ohr und Auge des Zuschauers in würdiger Gestalt vorgeführt werden. Indem ich mich anschicke diesen Gegenstand näher zu beleuchten, muss ich, etwas weit ausholend, mit der alten aber wahren Behauptung beginnen, dass das Theater- insbesondere das Opernwesen in Italien in einem wesentlich verschiedenen Verhältnisse zu dem öffentlichen Volksleben stehe und weit inniger mit demselben verflochten sey, als in den ultramontanen Ländern.

Nirgends stellt sich wohl der Einfluss der Landesbeschaffenheit und des Clima's auf die Gestaltung des Lebens im Allgemeinen und

Besonderen so merklich heraus, als in Italien. Der Italiener, vorzüglich aber der die zahlreichen Städte bewohnende Volksantheil, weniger durch die schweren Fesseln des Bedürfnisses gedrückt, steht der Natur näher, als seine nördlichen Brüder; er seufzt nicht so sehr unter der Last der körperlichen Anstrengung, und es erübriget ihm Zeit zur Musse und zum Genusse des Lebens. Hiedurch erzeugt sich in ihm ein erhöhtes Bewusstseyn der Persönlichkeit; sie möglichst geltend zu machen, bleibt die unverrückte Grundlage seines gesammten Strebens. Eben weil er sich selbstständiger und weniger von fremder Hülfe abhängig fühlt, wurzelt in ihm nicht tief die Neigung zu gemeinsamen Verbande; die gesellschaftlichen und die Familienverhältnisse welche den Kreis seiner persönlichen Befugnisse einengen, verlieren in seinen Augen die Kraft unbedingter Forderungen des Daseyns, er würdiget sie lediglich nach ihren Beziehungen zu seiner Individualität. Eine innere Gewalt drängt ihn aus häuslicher Beschränktheit auf den offenen Markt des Lebens hinaus, wo er ungehindert die auf die eigene Kraft berechnete Beschäftigung treiben, und un-

gestört dem selbsteigenen Genusse nachhängen kann. Der Trieb zur Oeffentlichkeit beruht hier sonach auf einem wesentlich verschiedenen ja entgegensetzten Prinzipe als in den germanischen Ländern; Erweiterung der individuellen Sphäre, Sicherung persönlicher Ungebundenheit bilden hier, — Theilnahme an gemeinsamen Angelegenheiten, das Streben, als Glied eines grösseren Ganzen zu wirken, bilden dort die Grundlage hiezu. — Jedes Volk, sobald es sich zu irgend einem Grade von Bildung emporgehoben hat, bewahrt, während der Dauer seiner Existenz, eine gewisse seinen eigenthümlichen Verhältnissen zusagende Richtung des geistigen Lebens; sie wird die herrschende des Zeitalters, wenn sie zu ihrer vollen Blüthe gelangt, und das Volk im Vergleiche zu den übrigen Nationen den höchsten Grad seiner Cultur erreicht hat. Diese Richtung führte die Italiener in das Gebiet der Kunst, und wo gäbe es auch in der That eine andere Aeusserung menschlicher Thätigkeit, welche mit dem Charakter dieses in seinen Individualitäten so ausgezeichneten Volkes so sehr übereinstimmte, als die Kunst, in welcher die geistige Fülle des einzelnen

Menschen sich so reich und glänzend zu entwickeln vermag? Italien ist das Land der Künste und die Musse ihre sorgsam pflegende Mutter; hier erwachten sie aus langem Todesschlummer, hier strebten sie jugendlich kräftig auf der Bahn zur Vollendung hinan, hier bilden sie in volksthümlicher Gestaltung noch immer den Vereinigungspunkt der Nation. Der den Bewohnern angeborne Schönheitssinn, erweckte nicht nur die Künstlernaturen, sondern eröffnete ihnen auch ein weites Feld des Wirkens durch die Theilnahme des Volkes an ihren Leistungen, durch die allgemein verbreitete Fähigkeit, das Schöne zu erkennen, zu achten und zu geniessen. Ueberall wo die Kunst ein Gemeingut der Nation geworden, musste sie der Lebens- und Denkungsweise derselben bereitwillig entgegenkommen, indem sie einerseits aus den Höhen ihres geistigen Ursprungs herabstieg, und sich in eine anschaulichere Gestalt hüllte, während sie andererseits den Sinn des Volkes läuterte, ihn mit edleren Formen bekannt machte und hiedurch ihn unbewusst zu sich herauf zog. Dieses Wechselverhältniss bildete sich am leichtesten bei dem Italiener aus,

dessen Geschmeidigkeit des Geistes in Aneignung der Formen sich durch Schönheitssinn kund gab, und dessen lebhafte stark ausgesprochene, dabey aber auch verfeinerte, raffinirte Sinnlichkeit eine erhöhte Genussfähigkeit hervorbrachte; hieraus entwickelte sich der Grundcharakter italienischer Individualität, die besondere *Empfänglichkeit, das Geistige in sinnlicher Gestalt zu erfassen.* In Deutschland erschliesst sich das Heiligthum der Kunst in voller Glorie den Eingeweihten und Hochgebildeten, während die Menge des Volkes mehr oder weniger an ihrer Aussenseite haftet, und die Beschäftigung mit ihren Werken aus dem Gesichtspunkte einer geistreichen Erholung, eines erfreulichen Nebenwerkes im Bereiche der Lebensthätigkeit betrachtet. In Italien durchdringt das Gefühl dafür vielleicht nicht in solcher Reinheit, aber in unendlich grösserer Allgemeinheit die Masse der Nation, welcher künstlerischer Genuss als ein Bedürfniss, als ein schwer zu entbehrender Bestandtheil ihres eigenen Daseyns erscheint.

Aus der angedeuteten Richtung wird von selbst erklärbar, warum die Italiener sich vor allem zu den szenischen Künsten hinge-

zogen fühlen, und wesshalb hierunter wieder die Oper die erste Stelle einimmt, welcher im Range das Ballett folgt, weit hinter sich das Schauspiel lassend, das gewissermassen nur als ein Surrogat in Ermanglung der beyden ersten eine Würdigung findet. Eine solche szenische Darstellung vereiniget die Leistungen fast aller einzelnen Künste zu einem wohlgeordneten Ganzen; bei keiner anderen wird Geist und Sinn auf ähnliche Weise in Anspruch genommen, kein anderes Kunstwerk vermag die zwei edelsten Sinne, das Aug' und Ohr im selben Momente auf eine gleiche Art zu befriedigen. Ausserdem ist nicht leicht ein anderer Kunstgenuss ohne Beeinträchtigung seines Gehaltes einer so oftmaligen Wiederholung fähig oder einer so grossen Masse des Volkes zugänglich, kein anderes Kunstwerk vermag leichter verpflanzt, und zu gleicher Zeit an verschiedenen Orten dargestellt zu werden; hiemit ist noch der bedeutende Vorzug verbunden, dass dabey die Quantität der Lust nicht minder in Anschlag gebracht wird als ihre Quantität, indem der Genuss dabei am längsten dauert, trotz seiner häufigen Wiederkehr nicht ermüdet, und sohin einen er-

klecklichen Aufwand an Zeit erfordert, mit welcher sonst in Ermanglung von geselligen oder Familien- Unterhaltungen nicht viel anzufangen wäre. Hiezu kommen noch so andere Bequemlichkeiten, von welchen die Verwandlung der Loge in einen Gesellschaftssaal, sowohl für die Empfangenden als die Besuchenden, nicht die geringste ist. Die Empfangenden geniessen das Vergnügen der Unterhaltung mit Vermeidung all des Lästigen, Ceremoniellen und oft auch Langweiligen eigener *Cercles*, und wer unter ihnen vermöchte seinen Gästen im eigenen Hause einen solchen Glanz, eine solche Fülle des Lichtes, der Wärme, in Verbindung mit ähnlicher Augen- und Ohrenweide — überdiess auf so wohlfeile Art — zu verschaffen? Die Besuchenden haben den Vortheil, dass sie, unbeschadet des anderweitigen Zweckes ihrer Anwesenheit, an jedem Abende der grossen Reihe ihrer Bekannten die schuldige Aufmerksamkeit bezeigen, und mit aller Musse ihren Vorrath von Stadtneuigkeiten wechselseitig austauschen können, dabei lässt sich mitten unter Klang und Sang, so manches trauliche Wort wechseln, wozu so günstige Gelegenheit

anderswo kaum sich darböthe. Wenn die Sinne, nach langer Spannung ermüdet, das Bedürfniss nach kurzer Ruhe empfinden, wendet sich das geblendete Auge unwillkührlich von der schimmernden Bühne in den weiten Umkreis des Saales, und mustert mit prüfendem Blicke den reizenden Inhalt der Logen; die Ausbeute dieser kritischen Schau bietet den anziehendsten Stoff zum Gespräche, das sich bei der vertraulichen Nähe in dem engen Gemache um so freyer und ungebundener bewegt, bis eine neue Arie oder ein Pas plötzlich alle Zungen lähmt, und jede Erinnerung des eben Verhandelten augenblicklich verlöscht.

Unter den Bühnenwerken nimmt, wie gesagt, die *Oper* dem Range nach unbestritten die erste Stelle ein. Da vereinigen sich alle Musen zu festlichen Reigen; keine bleibt mit ihrer Gabe zurück, um den Triumph ihrer Königinn Polyhymnia vollkommen zu machen; jegliche Kraft der Natur und des Menschen wird ihnen unterthan, damit die Schöpfung der himmlischen Töne mit würdigem Gepränge ausgestattet, und die volle Sinnenlust des entzückten Zuhörers gefesselt werde. Die Musik,

insbesondere der Gesang, ist in Italien die populärste der Künste; für sie besitzt der Italiener die ausgebildetste Anlage; in ihren Gebilden der unerschöpflichsten Mannigfaltigkeit fähig, ist sie es, welche, wenn ich mich so ausdrücken darf, den sinnlichen Stoff am meisten vergeistigt, sohin die beyden Hauptrichtungen menschlicher Empfänglichkeit am innigsten in Berührung bringt, und eben desshalb dem Grundcharakter italienischer Individualität unter allen Künsten am nächsten liegt. — Der Oper folgt im Range das *Ballett;* während dort dem Ohre die volle Huldigung dargebracht, und das Auge nur nebenbei berücksichtiget wird, ist es hier die Schaulust, welche vor allem Anspruch auf Befriedigung macht, wobei aber die weiche Unterlage der Töne als ein zwar immerhin untergeordnetes, aber dennoch unentbehrliches Nebenwerk nicht fehlen darf. Bei dem dieser Nation inwohnenden Schönheitssinne spricht sich das Bedürfniss nach solchen Kunstwerken lebhafter aus, als anderswo; die wechselnden Formen der Gruppen und Tänze, die durch die (hier auch schon im gewöhnlichen Leben ausgebildetere) Geberdensprache

ausgedrückte dramatische Handlung finden ein strenges Urtheil, aber auch volle Anerkennung. Uebrigens ist nicht zu läugnen, dass hier der reinsinnliche Genuss ein immer breiteres Terrain gewinnt, und dass die stets zunehmenden äusseren Anforderungen durch unverhältnissmässigen Luxus zu einem Ueberreize führen, durch welchen die eigentliche Bedeutung des Kunstwerkes nothwendig in den Hintergrund zurückgedrängt wird. Das Ballett findet seine hauptsächlichste Stellung als Zwischenstück der Oper, um durch die wechselnde Leistung der Ermüdung zuvorzukommen, und durch die Mannigfaltigkeit des Genusses die Lust zu erhöhen. Dieses erscheint um so nothwendiger, wenn man bedenkt, dass man sich hier bey einer Theatervorstellung nicht, wie in Deutschland mit einer zwei bis dreistündigen Unterhaltung begnügt, sondern dass zu diesem Zwecke unerlässlich 4 1/2 bis 5, auch 6 bis 7 Stunden gewidmet werden müssen. — Das *Schauspiel*, welches weniger die Einbildungskraft als die Reflexion in Anspruch nimmt, und wobey die Sinnenlust nur eine schwache Befriedigung erhält, stellt man jenen Kunstwerken

nicht so sehr gleich, als vielmehr entgegen; es wird als ein schwaches Ersatzmittel betrachtet, das eben hinreicht, den Mangel der Oper und des Ballettes erträglich zu machen. Später wird sich die Gelegenheit darbieten, mehr darüber zu sagen.

Es ist vorauszusetzen, dass die allgemeine Theilnahme an szenischen Darstellungen eine eben so weit verbreitete Befriedigung des hiedurch entstehenden Bedürfnisses nach sich ziehe; in der That finden sich in den (ungemein zahlreichen) Städten und sonstigen grösseren Orten, in welchen in Folge der früheren Verfassungen und Schicksale fast alles, was das Land an Bildung und Reichthum aufzuweisen vermag, seinen Wohnsitz hat, Theater und Bühnenanstalten, welche so wie die darauf gegebenen Vorstellungen zum Theile mit jenen der grössten Hauptstädte ausserhalb Italiens zu wetteifern vermögen. Jeder, welcher nur einigermassen die in Deutschland bei ähnlichen Unternehmungen zu überwindenden Schwierigkeiten und den Aufwand an Geld, Erfahrung und Mühe berechnet, der zu einem nur mittelmässigen Erfolge derselben

unerlässlich ist, wird die Frage aufwerfen, wie es möglich ist, dass in so manchen italienischen Provinzialstädten Opern und Ballette zu Stande gebracht werden, welche vielleicht nur jenen von London, Paris, Wien und Berlin nachstehen, ja, abgesehen von äusserem Aufwande, sich bisweilen auch zum Theile mit diesen messen dürfen, und dass auf einem verhältnissmässig beschränkten Raume eine grössere Anzahl solcher Kunstanstalten, so wie der hiedurch beschäftigten Sänger und Tänzer als in dem ganzen übrigen Europa besteht? Den Schlüssel zu diesem Räthsel bietet der hierlands herrschende *Unternehmungsgeist*, und zwar ein auf hinreichende Geldkräfte sich stützender, die Bedürfnisse und die vorhandenen Mittel zu deren Befriedigung richtig berechnender Unternehmungsgeist dar. Man verdankt diesem nicht nur die Ausführung der grossartigen Bauwerke, die Herstellung und Erhaltung der vorzüglichen Strassen und Canäle, welche dieses Land zieren, sondern der bey der Nation vorzüglich ausgebildete Erwerbsgeist durchdringt dermassen alle Verhältnisse, dass sich die Spe-

kulation auch des unbedeutendsten Werkes bemächtiget und die geringfügigste Leistung zum Gegenstande einer Unternehmung wird. Unter solchen Umständen ist es natürlich, dass die Befriedigung eines allgemein gefühlten Bedürfnisses, welche den Verein so mannigfaltiger und verschiedenartiger Leistungen in Anspruch nimmt, von allen Seiten ausgebeutet, und eben durch diese Concurrenz der Unternehmungslustigen wesentlich erleichtert wird; hiezu trägt die lange Uebung und Erfahrung, welche die einzelnen Bestandtheile solcher Unternehmungen durch zweckmässige Theilung der Arbeit genau ausgeschieden hat, und diess rasche Ineinandergreifen der verschiedenen Verrichtungen bewirkt, nicht wenig bey. Wahrhaft erstaunenswerth ist die Leichtigkeit mit welcher oft dergleichen sehr komplizirte Aufträge in Erfüllung gebracht werden. Gesetzt die Stadt *A*. welche plötzlich eine Lust nach dieser Art von öffentlichen Vergnügungen verspürt, hätte die dazu erforderlichen sehr mässigen Geldmittel aufgebracht, und wäre überdiess noch im Besitze der leeren Wände eines Schau-

spielhauses, so kann sie dieselben ganz füglich in zwey bis drey Wochen mit allem Glanze der Oper und des Balletts mit kunstvollen Sängern und Tänzern, einem wohlbesetzten Orchester, geschmackvollen Dekorazionen, reicher Garderobe und überraschenden Maschinen ausgestattet sehen, wobey ihr noch überdiess die Wahl der aufzuführenden Opern und des Balletts vorbehalten bleibt. Aber wie leicht und einfach diese Veranstaltungen sich auch in der Wirklichkeit darstellen, so bilden sie nichts desto weniger, wenn man sie näher betrachtet, ein vielgegliedertes aus sehr heterogenen Bestandtheilen zusammengesetztes Ganze. Bey deren umständlicheren Auseinandersetzung, zu welcher ich eben schreite, mag es am zweckmässigsten seyn, dem natürlichen Entwicklungsgange zu folgen, und sonach von den *Theaterdirektionen*, *Unternehmern*, *Theatercorrespondenten*, *Musikcompositeurs*, und *Ballettmeistern*, *Operndichtern*, *Sängern*, *Tänzern*; dem *Orchesterpersonale*, den *Schauspielern*, *Machinisten*, *Dekorazions-* und *Garderobhändlern* u. s. w. zu sprechen. Ehe wir aber

von den wechselnden Bestandtheilen des Bühnenwesens handeln, muss der bleibenden Grundlage derselben, der Theater, d. i. der Opern- und Schauspielhäuser gedacht werden.

OPERN- UND SCHAUSPIELHÄUSER.

Unter den Gegenständen, welche die Aufmerksamkeit der Italien besuchenden Reisenden besonders anziehen, nimmt gewiss die grosse Anzahl wohlgebauter, geräumiger und geschmackvoll verzierter Theater, wie sie in Deutschland nur selten in Hauptstädten vorkommen, einen der vordersten Plätzte ein. Mögen die Städte noch so nahe bei einander liegen, mögen sie noch so klein seyn, ein Theater haben sie sicher aufzuweisen; seine Herstellung ist gewissermassen Sache der Gemeinheit, und der Munizipalstolz thut sich nicht wenig auf dessen etwaige vorzügliche Beschaffenheit zu Gute. Wenn hiedurch auf die Vortrefflichkeit der Bauart hingewirkt

wird, so erklärt sich die grössere Geräumigkeit aus dem Umstande, dass in Folge der allgemeineren Theilnahme an diesem Vergnügen das Theater im Verhältniss zur Einwohnerzahl auf weit mehr Besucher zählen kann. Da ferner auch in den volkreichsten Städten, als Neapel, Mailand, Venedig, Palermo, Turin, Genua, Florenz u. s. w., die grosse Oper immer nur in einem Haupttheater aufgeführt wird, so zerstreuen sich die Theaterfreunde, d. h. das gesammte gebildete Publikum, weniger, und die fast ausschliessende Bestimmung jener Theater zu Opern und Balletten erlaubt ihnen, einen Umfang anzunehmen, in welchem das rezitirende Schauspiel völlig verhallen würde. Die geschmackvolle Verzierung, welche der Italiener auch in seinem unbedeutendsten Bau- oder Bildwerke anzubringen nicht unterlässt, ist vor allem als ein Abzeichen des herrschenden Kunstsinnes bei der Ausschmückung der dem öffentlichen Vergnügen und der Kunst gewidmeten Anstalten an ihrer rechten Stelle. In einem italienischen Theater fällt auf den ersten Blick die im Verhältnisse zum Umfange desselben oft ungemein grosse Logenzahl auf.

Sie wird erklärlich, wenn man bedenkt, dass, der herrschenden Sitte gemäss, die Damen auschliessend in die Logen verwiesen sind, und dass für jede wohlhabende Familie, die sich nicht gänzlich von der Welt absondert, der Besitz einer Loge zu den unerlässlichen vom guten Tone geforderten Dingen gehört; die Logen sind in der Regel auch die Stützen des Theaters, welches durch sie oft beynahe allein erhalten wird. Das Vorbild aller ähnlichen Anstalten bleibt das grosse Theater, *alla Scala* in Mailand. Von Erstaunen und Bewunderung wird jeder durchdrungen, der zum erstenmale in diesen ungeheuern Saal, welcher nahe an 4000 Menschen fasst, eintritt. In einem nach der Bühne zu verlängerten Halbkreise erheben sich 213 mit zierlichen Vorhängen von perlfarbener Seide eingefasste Logen, auf deren in mattem Weiss schillernden mit halberhobenen vergoldeten Arabesken ausgestatteten Brüstungen das Auge wohlgefällig ruht. — Aber alles überbietet an Geschmack und Pracht das reich in Gold verzierte von vier korinthischen Säulen getragene Portal der Bühne, welche mit ihrer ansehnlichen Breite und unübertroffenen Tiefe

einen würdigen Raum für die kunstreichen Schöpfungen des berühmten Dekorationsmalers Sanquirico darbietet (1). Der grossartige aus dem reinsten böhmischen Kristallglase zu-

(1) Das Theater von San Carlo in Neapel, der Rival der Scala, ist zwar um etwas breiter, es steht aber sowohl rücksichtlich des Raumes der Bühne so wie der inneren Verzierung diesem nach. Ein anderer Vorzug des Theaters alla Scala ist, dass sich hinter jeder Loge, ein zu dieser gehöriges Gemach (Camerino) befindet, welches zur Garderobekammer, oft aber auch zum Gesellschaftszimmer dient; im Theater San Carlo fehlen diese Camerini. Genauer drücken folgende Angaben die Raumverhältnisse der beyden Theater nach Mailänder Ellen (deren eine = 3/4 Wiener Ellen ist) bemessen, aus:

			Scala	S. Carlo
Parterre . .	Länge	Ellen	46. 6	40. 6
	Breite	»	37 —	39. 6
Proscenium .	Länge	»	7. 3	3 —
	Breite	»	27. 6	28 —
Bühne . . .	Länge	»	67. 2	44 —
	Breite	»	61 —	69 —
Das ganze Gebäude				
	Länge	»	168 —	— —
	Breite	»	64 —	— —

sámmengesetzte Luster, welcher mit seinem lieblichen Farbenspiele einem riesigen Diamanten gleicht, giesst sein helles Licht über den weiten Saal aus, und beleuchtet den von dem rühmlich bekannten Ornatisten Vaccani kunstreich gemalten mit allegorischen und mythologischen Figuren von Hayez's Meisterhand ausgeschmückten Plafond. Einen magischen Anblick gewährt es, wenn dieses Theater bei feyerlichen Gelegenheiten festlich beleuchtet wird. Es flimmern dann, nebst der gewöhnlichen Erleuchtung, rings im hohen Kreise 1000 Kerzen welche zwischen die einzelnen Logen vertheilt, ihren blendenden Lichtglanz auf die Versammlung werfen. Die sonst so helle Bühne scheint in den Hintergrund gedrängt, aber die Logen treten aus ihrem Halbdunkel hervor, und rücken ihren köstlichen Inhalt näher dem entzückten Auge, das von Pracht und Schönheit gefesselt, bewegungslos starrt, bis es, von dem strahlenden Farbenwiederschein des reichen Schmuckes ermüdet, weiter gleitet, und dennoch bei stets erneuertem Genusse keinen Ruhepunkt findet. Dieser grosse Weihetempel der Musen ist übrigens so kunstreich angelegt,

dass der leiseste Ton menschlicher Stimme, der zitternde Laut des schwächsten Instrumentes in jedem Winkel des Saales deutlich vernommen wird.

Die Theater als Anstalten zum öffentlichen Vergnügen, welche ein allgemeines Bedürfniss befriedigen, sind in der Regel Staats- oder Gemeindeinstitute. Eben so sind die Gebäude entweder auf Kosten der Regierung errichtet und erhalten, welches gewöhnlich der Fall mit dem grossen Theater in den Hauptstädten ist, oder sie gehören der Municipalität, oder auch einem Vereine der wohlhabenden Familien, die das Theater auf gemeinsame Kosten erbaut, und sich dafür den Besitz der Logen vorbehalten haben, oder endlich sie sind Eigenthum der Privaten, die wieder den Gebrauch derselben der Gemeinde gegen einen jährlichen Zins überlassen, oder aber auf eigene Rechnung mit einem Unternehmer den Vertrag abschliessen, welches letztere gewöhnlich nur mit den Nebentheatern der grösseren Städte geschieht. Eine Italien eigenthümliche Gattung von Theatern bilden die Tagstheater, welche, den Circus der Alten nachahmend, in amphitheatrali-

scher Form erbaut sind; die Zuschauer versammeln sich in denselben des Nachmittags, und wohnen, meist unter freyem Himmel, den Vorstellungen bey. Sie sind hauptsächlich für die untere Volksklasse berechnet, und fassen, da sie statt der Logen, Stufenreihen *(gradinate)* enthalten, eine grosse Menschenmenge. Unter ihnen zeichnen sich durch Geräumigkeit und geschmackvolle Anlage jene von Triest, Mantua und das kürzlich neu errichtete in Genua aus, welche von Stein erbaut mit durchbrochenen Wänden und einer Ueberdachung versehen, auch zu Vorstellungen mit nächtlicher Beleuchtung geeignet sind. Das Tagstheater in Triest enthält 14 Stufenreihen und fasst 3600 Zuschauer, in dem Genueser hingegen, welches zum dritten Theile von einer doppelten Logenordnung und zu zwey Drittheilen von einer sechsfachen Sitzreihe eingefasst wird, haben 4650 Menschen Raum. Am interessantesten dürfte aber immerhin das Tagstheater seyn, welches in der grossen Arena zu Verona aufgeschlagen wird, wobei die Zuseher dieselben Plätze innehmen, die schon vor zweitausend Jahren von dem schaulustigen Publikum zu ähnlichem Zwecke

benützt wurden. Den anziehendsten Anblick gewährt ein solches Theater an den Sonntagsnachmittagen, wenn der weite Raum von einer bunten Menge aus allen Volksklassen, welche sich in dem grossen erhabenen Halbzirkel bey heller Tagesbeleuchtung in aller Mannigfaltigkeit der Trachten (besonders in Triest) und Physiognomien hinlagert, angefüllt ist. Es ist hier der Ort nicht, von den eigentlichen Amphitheatern, die für Wettrennen, Reiterkünste und ähnliche Productionen bestimmt sind, zu handeln; doch mag im Vorbeygehen der grossen Arena in Mailand, welche rücksichtlich des Umfanges und der Bauart ihres Gleichen nicht hat, und 30,000 Menschen in sich aufnimmt, Erwähnung gemacht werden.

THEATERDIREKTION.

Soll nun das vorhandene Theater zu seinem Zwecke benützt werden, so tritt die *Theaterdirektion*, welche von der Regierung oder der Gemeinde (1) bestellt wird, in Wirksamkeit. Diese Theaterdirektion ist das gesetz- oder vertragsmässige Organ, welchem alle auf die Angelegenheiten der bestimmten Bühnen sich bezüglichen Vorkommnisse zur Behandlung zugewiesen sind; sie erlässt die Kundmachung rücksichtlich der Eröffnung des Thea-

(1) Ist das Theater Privateigenthum und dessen Benützung nicht der Gemeinde überlassen, so bestimmt der Eigenthümer die Direktion, oder übt sie wohl auch selbst aus.

ters, setzt die hiebey zu beobachtenden Bedingungen fest, schliesst mit dem Impresario den Vertrag ab, wacht über die Erfüllung seiner Verbindlichkeiten und handhabt die innere Disciplin über das gesammte Theaterpersonal. Durch die Kundmachung werden die Unternehmer unter Angabe der näheren Bestimmungen eingeladen, die Ausführung der begehrten Leistungen zu übernehmen. Die näheren Bestimmungen betreffen zuerst die *Zeit* und *Dauer* der Unternehmung, d. h. die *stagione;* es wird hiedurch ferner die *Gattung* der zu gebenden Vorstellungen bedingt, wobey man, trotz den mannigfachen Nüancen, welche von den vollständigsten durch Opera seria mit grossem und kleinen Ballette dargebotenen Genusse bis zum einfachen magern Schauspiele führen, dennoch gewöhnlich vier Stufenabtheilungen, d. i. Oper und Ballett, Oper allein, Ballett und Schauspiel, Schauspiel allein, bei der Oper aber wieder Opera seria, Opera semiseria oder « di mezzo carattere » und Opera buffa unterscheidet. In jenen beyden Hauptbestimmungen spricht sich der Grundcharakter des italienischen Bühnenwesens, und die wesentliche Verschiedenheit

seiner Gestaltung im Gegensatze zu den deutschen Bühnenverhältnissen aus; sie bilden zugleich die Ursache, warum auf den hiesigen Theatern mit vergleichungsweise geringen Mitteln, Bedeutendes zu Stande gebracht werden kann. In Deutschland, wo die Theaterunternehmungen (etwa mit Ausschluss der kleineren wandernden Truppen) stabil sind, wo die Vorstellungen das ganze Jahr hindurch dauern, und das Publikum die verschiedenartigsten Kunstleistungen in steter Abwechslung verlangt, kann natürlich mit einem weit grösseren Aufwande nur äusserst selten Vollkommenes in allen Abtheilungen geleistet werden. Anders ist es hier. Da man in den meisten Städten die Kosten einer guten Oper für das ganze Jahr hindurch doch nicht bestreiten könnte oder wollte, da ferner die Sitte die Mehrzahl der wohlhabenden Familien während der heissen Jahreszeit auf das Land führt, so zieht man es vor, den Hochgenuss eigentlicher Kunstwerke, in so weit man sich ihn zu verschaffen im Stande ist, auf eine mässige Stagione, d. h. 4 bis 12 Wochen zu beschränken, und sich, nach gehörigen Zwischenräumen mit einer geringeren

Opera buffa, oder einem Schauspiele, die vielleicht wieder von anderen Impresarien übernommen werden, zu begnügen. Hiebey wird durch die herkömmliche Einrichtung, dass die Hauptstagione in den einzelnen, insbesondere aber in den benachbarten Städten möglichst immer auf eine verschiedene Jahreszeit fällt, wesentlich das Gelingen der Unternehmungen und die Erhöhung des Genusses der Bewohner gefördert. Denn so zahlreich auch in diesem Lande die Classe der Sänger, Tänzer u. s. w. ist, so reichte sie doch nicht aus, alle Theater, wenn diese ihre Hauptstagione zu gleicher Zeit eröffnen wollten, auch nur mit mittelmässigen Subjekten zu versehen; durch den gehörigen Wechsel aber wird es einerseits den einzelnen Unternehmern möglich, für eine geringe Dauer auch die besseren Künstler zu gewinnen, und die Bewohner erfreuen sich andererseits dieses Genusses ohne besondere Opfer, da der Virtuos, der nach Beendigung des einen Engagements sogleich wieder auf andere rechnen kann, nur für die kurze Zeit seiner wirklichen Leistungen bezahlt zu werden braucht. Doch wie bildet sich jener Wechsel, und

sollten es nicht alle oder wenigstens die bedeutenderen Städte vorziehen, ihre Hauptstagione auf die langen Winterabende und insbesondere in die dem Vergnügen gewidmete Carnevalszeit zu verlegen, hiebei aber, miteinander rivalisirend, sich der vorzüglicheren Künstler zu versichern? Auch hier stellte das Herkommen und die alles ordnende Gewohnheit das Gleichgewicht her. Es war nämlich der Gebrauch, dass die Zeit der in den italienischen Städten seit dem frühen Mittelalter bestehenden Messen und Märkte (*fiere*), wobei sich stets viele Fremde einfanden, mit Festen und Lustbarkeiten aller Art gefeyert wurde; zu dieser Verherrlichung rechnete man nun auch die Vergnügungen des Theaters und insbesondere der Opern: welche bald nach dem Zeitpunkte ihrer Entstehung von den Höfen der Fürsten in die reichen Städte zogen. In der Natur jener Handelseinrichtungen lag es aber, dass sie in den einzelnen Städten zu verschiedenen Epochen, meist während der Sommer- und Herbstmonate abgehalten wurden. Diese Märkte stehen in vielen Städten, wie in Bergamo, Brescia, Cremona, Verona, Padua u. s. w., noch immer in voller Blüthe;

in anderen ist davon zwar nicht viel mehr als der Name « fiera » übrig geblieben, aber die Gewohnheit feyert in Erinnerung der einstigen Herrlichkeit, die dafür bestimmt gewesenen Tage noch immer als die Zeit der Lust und des Vergnügens, die zugleich die Stagione der Oper, das ganze Jahr hindurch mit Sehnsucht herbeygewünscht wird. In jenen kleineren Orten, auf welche der angegebene Erklärungsgrund keine Anwendung findet, gibt die den Italiener auszeichnende Gabe der klugen Berechnung den Auschlag; es wird calculirt, zu welcher Zeit und unter welchen Verhältnissen die erträglichste Oper mit dem möglichst geringen Aufwande zu erzielen sey, und weiset das Facit auch auf die heisse Jahreszeit hin, so wird leicht dargethan, wie wenig diese kleine Unbequemlichkeit jene reellen Vortheile aufzuwiegen vermöge.

In den Hauptstädten liess sich der Carneval, sein althergebrachtes Vorrecht, die Menschen zu öffentlicher Belustigung und Unterhaltung einzuladen, nicht schmälern, und bald wurden die Theaterfeste durch die Pracht und den Aufwand, welcher hiebey zur Schau getragen wurde, sein vorzüglichstes Attribut. Während

sonst die überhaupt des Carnevals wegen herzugeströmten Fremden die Vergnügungen des Theaters nebenhin, als ein Glied in der grossen Kette der Lustbarkeiten mitgenossen, sind es gegenwärtig gerade diese, welche die Besucher vor allem nach der Hauptstadt ziehen, die sich dann gelegenheitlich auch noch erinnern, dass eben Carneval sey. Die Eröffnung der grossen Oper, so wie der Schluss derselben, zu Anfange und am Ende des Carnevals, ist ein Ereigniss, das nicht nur in der Stadt, sondern auch in naher und ferner Umgebung die Gemüther in Bewegung setzt. Was würde bey uns wohl ein ehrlicher Pächter oder der Bürger einer Landstadt sagen, wenn ihn seine Frau oder seine Tochter bewegen wollten, nach der zwölf bis zwanzig und mehr Meilen entfernten Hauptstadt zu reisen — bloss um der Vorstellung einer Oper beyzuwohnen? Und doch wäre diess nur eine äusserst mässige Forderung im Vergleiche zu dem, was hierlandes üblich ist. Es gibt hier eine zahlreiche Bewohnerklasse, welche in Deutschland nicht recht gedeihen will; diess sind die ehrenwerten *Sciori* (zusammengezogen von Signori), d. h. Leute, welche gerade

so viel oder mehr Einkommen besitzen, als sie nach ihrer Art zu leben brauchen, und die sich, jede andere Beschäftigung hintansetzend, lediglich mit der Lösung des Problems abgeben, wie die Langeweile mit möglichster Schonung ihrer körperlichen und geistigen Kräfte, in eine Kurzweil zu verwandeln sey. Diese wissen den Werth einer guten — und langen — Oper welche ihnen am Abende köstlichen durch keinerley Anstrengung verbitterten Genuss, für den Rest des Tages aber reichlichen Stoff zur Unterhaltung verschafft, gebührend zu schätzen; sie kehren den Satz des Philosophen um, und seufzen: Vita longa, ars brevis. Für diejenigen, welchen das Verhängniss ihr Domicil ausserhalb der Hauptstadt anwies, ist nichts angemessener, als das Bestreben, die Forderungen des unerbittlichen Schicksales mit den eigenen Wünschen in Einklang zu bringen, welches dadurch bewirkt wird, dass sie ihren Wohnsitz auf die Dauer der Stagione nach besagter Hauptstadt versetzen. Der Abend bleibt dann dem Zwecke ihres Daseyns gewidmet, und des Tages schlagen sie, wenn etwa nicht ein günstiges Geschick sie an das

Heiligthum der Kunst und ihrer Göttinnen tiefer eindringen lässt, ihr Lager unter anmuthsvollem Wechsel in den verschiedenen Kaffeehäusern auf, wo sie die schleichenden Stunden mit akademischen Diskussionen über die persönlichen Vorzüge und Mängel der Kunstheroen, und mit eifriger Verfechtung der gewählten Parthei geschickt zu tödten wissen. — Doch kehren wir zu den ferneren Bestimmungen des Vertrages, welcher zwischen der Theaterdirektion und dem Impresario abgeschlossen wird, zurück. — Handelt es sich um Oper oder Ballett, so bedingt man, ob und wie viele *neue* Opern oder Ballette zur Ausführung gebracht werden sollen; diese geforderte Eigenschaft ist aber doppelter Natur, entweder muss die Oper — absolut neu — erst für dieses Theater componirt werden, oder sie darf nur relativ neu, d. h. auf dem bestimmten Theater noch nicht gegeben worden seyn, in welchem Falle die begehrten Opern, deren gewöhnlich drei sind, meist namentlich aufgeführt werden. Gewöhnlich wird in jenem Vertrage sogar die Individualität der Sänger und der Sängerinnen, die man verlangt, berücksichtiget, wobey man sich zuweilen wohl

auch unmittelbar an den Sänger oder an den Eigenthümer seiner Stimme, welcher oft eine von dem Inhaber derselben ganz verschiedene Person ist, wendet. Endlich folgen, als wichtigster Theil für den Unternehmer, die Geldbestimmungen. Zuerst wird ihm der Ertrag der Eintrittsgelder überlassen, nachdem zuvor der Eintrittspreis, welchen der Unternehmer vom Publikum fordern darf, und der sich nach der Gattung der Vorstellungen, — Opera seria, semiseria oder buffa, Oper mit oder ohne Ballett, blosses Schauspiel — höher oder niedriger stellt, festgesetzt worden ist. Von den Logen wird dem Unternehmer gewöhnlich nur die oberste Reihe zur Vermiethung überlassen: die übrigen sind entweder eingekauft, und daher Privateigenthum, oder sie werden von der Theaterdirektion unmittelbar in Bestand gegeben (1). Da aber der Impresario

(1) Die Ergiebigkeit jener Quellen seines Einkommens sucht der Unternehmer noch vor dem Beginne der Stagione durch die Ankündigung eines für die ganze Dauer derselben gültigen Abonnements zu erproben. Dieses Abonnement spielt bei dem italienischen Theaterwesen eine wichtige Rolle, denn es umfasst alle stabilen Theaterbe-

mit diesen und (wenn er das Haupttheater der Stadt übernommen) anderen ihm zustehenden Nebeneinkünften, als der Abgabe des zehnten Theiles der Einnahme von allen anderen öffentlichen Produktionen, der Benützung des Theaters und der Redoutensäle zu Ballfesten, Concerten u. s. w. — die Kosten seiner Unternehmung nicht zu bestreiten vermag, so werden ihm noch besondere mehr oder minder bedeutende Zuschüsse (1) angewiesen. Diese Zuschüsse bestreiten entweder — in den Hauptstädten — die Regierung, oder die Gemeinde, welche, wenn das Theater ihr eigenthümlich zugehört, mit dem Ertrage der Logen einen Theil des Zuschusses deckt, oder die Logeneigenthümer, wenn sie zugleich Besitzer des Theaters sind. — In den

---

sucher und gewährt dem Unternehmer die Möglichkeit, sich des grösseren Theiles seines Einkommens vorhinein zu versichern. (Das Nähere hierüber wird in dem dem Publikum gewidmeten Absatze vorkommen.)

(1) Dieselben betragen z. b. für die königlichen Theater in Mailand jährlich 240,000 Franken, welche die Regierung beysteuert.

grösseren Städten dauert die Impresa wohl auch ein oder mehrere Jahre, ohne dass jedoch hiedurch der Beweglichkeit der Operationen ein Abbruch gethan würde; es ist dann eben so viel als wenn der Unternehmer mit jeder Stagione neu einträte, weil er für jede eine neue Gesellschaft formiren muss.

IMPRESARIO.

Ist der Vertrag mit der Theaterdirektion abgeschlossen, so beginnt die eigentliche Wirksamkeit des *Impresario*, die, bekanntlich nirgends die mühe- und dornenloseste, bey den hierländigen Verhältnissen so eigenthümliche Schwierigkeiten mit sich führt, dass zu ihrem glücklichen Erfolge die mannigfachsten Anlagen und Kenntnisse nicht weniger als eine günstige Constellation erforderlich sind. Die genaueste Kenntniss der Personen und Verhältnisse, ein richtiger Takt verbunden mit reifer Erfahrung, wenigstens in dem äusseren Gebiethe der Kunst, eine weise Oeconomie bei allem in die Augen fallenden Aufwande, scharfe Wahrnehmung des aufblühenden viel-

versprechenden Talentes, unausgesetzte Beachtung des nach Zeit und Ort wechselnden Geschmackes, endlich die seltene Fertigkeit, die Launen des Publikums zu eignem Vortheile auszubeuten, — diess sind Eigenschaften, welche ein tüchtiger Impresario nicht entbehren kann. Allerdings finden sich jene bei dem hiesigen Volkscharakter häufiger und in höherem Grade als anderswo, und man könnte den Italiener einen gebornen Impresario nennen: demungeachtet aber machen dieselben selten ihr Glück und nicht viele erhalten sich unter den hundert Leuten dieser Gattung, welche jährlich auftauchen, lange genug in der Höhe, um dauernde Früchte ihrer Bemühungen zu sammeln. In der That, wer anders hätte wohl so widerstrebende Interessen zu gleicher Zeit zu vereinigen? Er soll seinen Verpflichtungen gegen die Theaterdirektion Genüge leisten, die oft eigensinnigen Anforderungen des Publikums befriedigen, nach Beschaffenheit der Oper die Gattung des Gesanges der Virtuosi berücksichtigen (1), die

(1) Man nimmt eine dreyfache Gattung des Gesanges oder besser der Gesangesschule (Scuola

bekanntlich nicht seltenen Launen der Sänger und Sängerinnen (und sogar der letzteren Ehe-

---

die Canto) an, den *Canto di forza o declamato*, den *Canto affettuoso o legato*, und den *Canto brillante*, welchen noch, in der Opera buffa der sogennante *Canto parlante*, der eingentlich kein Gesang mehr ist, folgt. Der *declamirte* Gesang passt vorzüglich für die Opera seria; er ist dem Tenor (bey welchem er nebst der Stärke der Stimme eine bedeutende Ausdehnung der Brusttöne erfordert), und dem Sopran (der Ausdehnung mit gleichmässiger Stärke der verschiedenen Töne verbinden muss) eigen, kann aber auch für den Contrealt (wenn er Stärke und Reinheit der Mitteltöne) und dem Basso (wenn er eine wohltönende und imponirende Stimme hat) dienen. Der *gemüthliche* Gesang erfordert eine biegsame delikate und gleichförmige Stimme, und wird am besten bey der Opera semiseria oder sentimentale, aber auch bey der seria angewendet; er eignet sich für den Sopran, den Tenor und den Contrealt. Der *brillante* Gesang verlangt eine von Natur bewegliche, glatte und weitreichende Stimme; man braucht ihn in der Opera buffa, und zwar von den Soprani sowohl, als von den hohen Tenoren, welche gute Falsettöne haben.

männer) — die überdiess häufig das Gleichgewicht zwischen Leistung und Entgelt zu ihren Gunsten zu verrücken sich bestreben, — beschwichtigen, den mannigfachsten Convenienzen (von denen später die Rede seyn wird) sich schmiegen, und bey allen dem seinen eigenen Vortheil stets im Auge behalten; auf ihn passt vorzugsweise das Motto: « Wahrlich im schwierigen Werk Allen genügen ist schwer! » — Hat er es übernommen, eine neue Oper zu liefern, so muss er sich um eine Compositeur umsehen, und hiebey stösst er auf die erste Schwierigkeit. Die im Rufe und in der Mode stehenden « Maestri » sind schwer und kostspielig zu gewinnen; überdiess vermag Niemand zu verbürgen, ob ihr Werk den höher gespannten Erwartungen entsprechen werde; noch grössere Gefahr läuft er aber mit einem Anfänger, denn die Kosten der Ausstattung einer neuen Oper sind beträchtlich, und doch verschwendet, wenn sie durchfällt. Die Kunst des Unternehmers besteht hier darin, neue verborgene Talente zu entdecken, sie an's Licht zu ziehen und ihnen einen gehörigen Spielraum für ihre Compositionen zu gewähren. Seine

zweite und schwerste Sorge ist hierauf gerichtet, solche und so viele Sänger und Sängerinnen nebst dem allenfalls nöthigen Ballettcorps zu erhalten, als seine Umstände erlauben und erfordern. Bei diesem wichtigen Geschäfte muss er sich in der Regel ganz den Händen des Theatercorrespondenten überliefern, welcher ihm das begehrte Sortiment arrangirt. Hiebey geschieht häufig, was man mit der trivialen Redensart « die Katze im Sacke zu kaufen » bezeichnet; nur höchst selten kennt der Unternehmer die ihm neu Verpflichteten persönlich; er muss sich auf den Ruf, auf die Urtheile der wegen ihrer Unpartheilichkeit für und wider eben nicht sehr belobten Theaterjournale, zuletzt aber auf die Redlichkeit und Einsicht seines Correspondenten verlassen. Angenommen, dass alles ehrlich zugegangen, dass die individuelle Tauglichkeit der Virtuosen hinlänglich erprobt ist, so bleibt immer noch die Frage, ob sie sich leicht in das Ensemble fügen und zu einem Ganzen verschmelzen, dann ob sie mit der Kehlenfertigkeit auch die Fähigkeit, die neuen Opern leicht einzustudiren, verbinden. Ueber alles dieses wird der Unter-

nehmer zur Zeit der Proben aufgeklärt; er erfährt dann, freilich etwas spät, ob seine aufgewandte Mühe und Kosten einen glücklichen Erfolg versprechen oder nicht. In dieser peinlichen Zeit wird darum nicht nur die Geläufigkeit der Prima Donna und der Klang der Tenorstimme, sondern auch die Geduld, die Fassung und nicht selten die Ergebung des Unternehmers auf die Probe gestellt; das Loos ist gefallen, das Verhängniss reisst ihn fort, und er muss sich willenlos den finstern Mächten des Schicksals überlassen. Lächelt ihm aber auch bold das Glück, gelingen die Proben, klatscht das zahlreiche Publikum Beifall, so kann immer noch der allergeringste Zufall, wie die Unpässlichkeit der ersten Sängerinn, die bestberechnete Spekulation scheitern machen: « eitel sind die Güter dieser Erde », muss unserem Schiller mancher Impresario am Ende seiner Unternehmung nachrufen!

THEATER-AGENT.

Wir kommen nun auf die *Theater-Correspondenten* oder Theater-Agenten, welche den Schlussstein des ganzen Systems bilden, und unstreitig die wichtigste Rolle dabey spielen, zu sprechen. Diese Beschäftigung fand ihren Ursprung in der eigenthümlichen Beschaffenheit der hierländigen Theaterverhältnisse, und zu ihrer völligen Ausbildung trugen besonders zwey Umstände bey, nämlich die grosse Anzahl der dem Publikum eröffneten Theater, und die kurze Dauer der verschiedenen Unternehmungen, nach deren Verlauf die einzelnen Mitglieder sich eben so schnell als sie sich fanden, wieder trennen, um bald darauf anderswo, wenn es ihnen gelingt,

ähnliche gleich lockere Verbindungen anzuknüpfen. Dieser aus dem beweglichen Charakter italienischer Nationalität und aus der Begierde nach einem dramatisch - musikalischen Genusse, dessen anhaltende Befriedigung durch eine längere Zeit wegen ihrer Kostspieligkeit fast keine Stadt zu erschwingen vermöchte, entstandene und hiedurch motivirte rasche Wechsel der Bühnenengagemens begründet eben so wie die grosse Anzahl der Unternehmer, Sänger, Tänzer, Schauspieler u. s. w. die Nothwendigkeit eines gemeinschaftlichen Mittelpunktes, in welchem sich die verschiedenartigsten Anträge und Anerbieten einander wechselseitig begegnen. Es veranlasste dieses Bedürfniss die Comptoirs der sogenannten Theater-Correspondenten, welche sich den verschiedenen Parteien des Bühnenpersonals zur Vermittlung ihrer Interessen anbieten. Sie schlugen ihren Sitz gewöhnlich dort auf, wo die grössere Concurrenz von Unternehmern, Sängern u. s. w. ihnen einen bedeutenderen Gewinn versprach; während sie früher in den grösseren Städten Italiens vertheilt waren, und die durch ihre geographische Lage hiezu vorzüglich geeignete

Stadt Bologna als den Mittelpunkt ihrer Verhandlungen ansahen, wurde in der neueren Zeit ihr Hauptgeschäft durch einen glücklichen Verein von Umständen, insbesondere durch die grossartigen hiesigen Kunst- und Bühnenanstalten nach Mailand gezogen, und hiedurch diese Stadt zum Hauptcentrum aller Interessen des gesammten Opern- und Ballettwesens nicht nur von Italien, sondern auch von allen anderen Ländern, die von daher Sänger und Tänzer verschreiben, erhoben. Mailand ist demnach der Sammelplatz aller zum Theaterwesen gehörigen Personen, welche sich von hier aus wieder nach ganz Italien und in die Fremde zerstreuen. Obgleich das Kommen und Gehen das ganze Jahr hindurch wechselt, so strömen sie doch am häufigsten während der Sommermonate hieher, zu welcher Zeit die meisten Theater geschlossen sind, und zugleich die neuen Unternehmungen für die bevorstehende Herbst- und Carnevals- Stagione vorbereitet werden; in dieser Epoche bietet sich sohin die stärkste Concurrenz des Anbothes und des Begehrs, wechselseitig die Hand. Wie lebhaft und vielseitig die hieraus hervorgehenden Verhandlun-

gen seyen, mag am deutlichsten die Summe der bloss um diese Zeit hieher pilgernden Theaterpersonen darthun; ungerechnet die grosse Zahl der bereits früher hier anwesenden Individuen dieser Classe kamen in den Monaten Juni, Juli und August des Jahres 1832, 8 Theaterunternehmer, 9 Musikcompositeurs, 7 Ballettmeister, 93 Sänger, 55 Sängerinnen, 41 Tänzer, 39 Tänzerinnen, 40 Schauspieler, 14 Schauspielerinnen, 67 gymnatische Künstler und Marionettisten in Mailand an. — Ein solcher Theateragent schaltet, wenn er einigen Credites geniesst, frey als Herr und Meister im Reiche der Bühnenwelt. Der Impresario, welcher ihm die Auswahl seines Personales oder die Festsetzung der Bedingungen anvertraut, muss sich ihm in den meisten Fällen trotz allen denkbaren Clauseln des Vertrages überlassen, und das Gelingen seines Unternehmens hängt zunächst von der *Einsicht* und *Redlichkeit* des Vermittlers ab. Vor allem aber ist ihm das Schicksal der unter seinen Schutz sich begebenden Künstler anheim gestellt, deren Brod, Ruf und Fortkommen in seinen Händen liegt. Je grösser die Anzahl der um ein Engage-

ment sich bewerbenden Virtuosen ist, je seltener sie sich in dem Falle befinden, längere Zeit auf ihre eigene Faust leben zu können, desto unbedingter müssen sie sich der Willkühr desjenigen überlassen, der ihnen allein zu dem ersehnten Unterkommen verhelfen kann. Welche Opfer möchte ein also bedrängter Jünger der Kunst scheuen, um sich der Gunst seines Mäcens für den jetzigen und für alle künftigen Fälle zu versichern: glücklich preist sich jener, dessen Anstrengungen von einem günstigen Erfolge begleitet sind, wobey es ihm nicht ansteht, viel um die Bedingungen zu markten! Aber der hartnäckigste mit allen zu Gebote stehenden Mitteln durchgeführte Kampf entspinnt sich zwischen den verschiedenen Correspondenten selbst, um sich des ausgebreitetsten Credits und hiedurch der meisten Kundschaften zu versichern. Da dieses Geschäft durch keine besonderen gesetzlichen Schranken, ausser jenen des allgemeinen Verkehrs eingeengt wird, da es hiezu keiner bedeutenden Geldmittel, sondern nur einer genügenden Kenntniss des Bühnenwesens, so wie der feinen Künste der Ueberredung und Unterhandlung bedarf, so ist es nicht zu ver-

wundern, dass viele, denen in anderen Unternehmungen ihr Stern nicht hold war, von solchen lockenden Aussichten angezogen werden, ihr Glück auf diesem schlüpfrigen Pfade zu versuchen; freilich gleiten aber auch hiebey die meisten aus, und nur wenigen gelingt es, durch eigene Betriebsamkeit und die Gunst der Verhältnisse die gewünschte Höhe bürgerlichen Ansehens und Wohlstandes zu erklimmen. — Diese Beschäftigung bietet übrigens einem regen Spekulationsgeiste die Gelegenheit zu den sinnreichsten Unternehmungen dar. Der Theatercorrespondent ist unstreitig bei seinem immerwährenden Verkehre mit Künstlern aller Art in der Lage, die umfassendste Kenntniss ihrer persönlichen und anderweitigen Verhältnisse zu erlangen, ihre Anlagen und Fähigkeiten am richtigsten zu beurtheilen. Bemerkt er nun ein aufblühendes vielleicht noch verborgenes Talent, dessen baldige und glänzende Entwicklung sein Scharfblick erräth, oder glaubt er bey einem bereits leuchtenden Kunstgestirne mit Grunde auf eine längere Dauer seines Glanzes schliessen zu dürfen, so fasst er nur seinen Vortheil klug ins Auge, wenn er jenes Talent für eine

Reihe von Jahren miethet. Hiedurch wird ihm die Idee des Tonsetzers, die Stimme des Sängers und der Fuss des Tänzers auf die Dauer des Vertrages — in einer Art geistiger Leibeigenschaft — unterthan, und er verfügt nach Willkühr über dieselben, indem er sie diesem oder jenem Unternehmer — natürlich dem Meistbietenden — überlässt. Wer in Betracht zieht, wie sehr z. B. eine junge hübsche kunstfertige Primadonna, welche in Gunst und Mode zu kommen anfängt, binnen kurzer Zeit an Werthe steigt, der kann den aus ihren Talente für den Spekulanten sich ergebenden Gewinn ermessen, wenn er überdiess weiss, dass für die Fälle der Unfähigkeit in den Clauseln des Vertrages zur Genüge gesorgt ist. Andererseits ist eben dieser Vertrag auch wieder lockend für die vielversprechendste Anfängerinn, deren Emporkommen bei aller Kunst zunächst doch von günstigen Verhältnissen abhängt, und die daher leicht einen mässigen aber sicheren Gewinn der ungewissen Aussicht auf eine reichlichere Ernte vorzieht; in ähnlichen Fällen befindet sich der ausgebildete Sänger (oder die Sängerinn) der den Gipfel seines Ruhms

erreicht oder bereits überstiegen hat. Welchen Grund hätte ein solcher, dem nach bereits gesammelten Wintervorrathe eine beträchtliche Nachlese gewährleistet wird, dieses Anerbieten auszuschlagen — wenn nicht etwa das Vertrauen auf seine Kraft und Rüstigkeit die eigene Ausbeute seines Talentes als gewinnreicher darstellt — und diess umsomehr, als zur Steuer der Wahrheit anerkannt werden muss, dass die Verminderung seiner in Bestand gegebenen Qualität während der Dauer des Vertrages, so wie die Gefahr, selbe in irgend einer Stagione nicht ergiebig genug unterzubringen, auf Rechnung des Bestandnehmers läuft. Es ist übrigens zu bemerken, dass dieses an die äusserste Gränze des Güterverkehres stossende Geschäft nicht allein von Teatercorrespondenten, sondern auch von Impresarien — für eignen und fremden Bedarf — oder aber von Privatpersonen, welche hiebey ihr Geld vortheilhaft anzulegen beabsichtigen, betrieben wird: Ueberhaupt ist der Wirkungskreis der Theateragenten nicht streng abgegrenzt, und erstreckt sich auf die Besorgung aller das Theaterwesen betreffender Geschäfte, wo und wie sie ihm nur immer auf-

getragen werden; so vereiniget er z. B. alle Attribute eines Unternehmers in sich, wenn er, was insbesondere bey kleineren seinem Wohnorte näheren Theatern der Fall ist, mit der Direktion selbst unterhandelt, alle Haupt- und Nebenerfordernisse zur Eröffnung der Bühne herbeyschafft, und ausserdem die Leitung der Vorstellungen übernimmt. Dafür suchen wieder die bedeutenderen Impresarien, wo es nur irgend ihr Vortheil erlaubt, die Vermittlung der Correspondenten zu umgehen, indem sie mit den Virtuosen selbst über die Zeit der eigenen Unternehmung hinaus unmittelbar den Vertrag abschliessen, und dieselben sodann nach Umständen für eine gewisse Zeit auch anderen Unternehmern überlassen.

TONSETZER.

Zur Ermunterung und Ausbildung der *Tonsetzer* trägt hierlands die löbliche Sitte, dass das Publikum stets neue, wo möglich für das bestimmte Theater eigens componirten Opern verlangt, ungemein viel bey. In den Hauptstädten ist als Regel festgesetzt, dass die in jeder Stagione im grossen Theater zur Aufführung kommenden Opern unmittelbar zu diesem Behufe geschrieben seyen; diesen wird dann eine oder die andere Oper, welche bereits anderswo mit Beifall aufgenommen, hier aber noch nicht gegeben worden, beygefügt, und nur ausnahmsweise ist es üblich, dass für den Fall, als eine der neuen Opern wenig oder gar nicht anspricht, eine ältere

bereits bekannte und beliebte zur Aushülfe — als Opera *di ripiego* — gewählt wird. Auch die Provinzialtheater streben, wo möglich, nachdem Vorzuge, eine ihren oft höchst beachtenswerthen Kräften entsprechende Tondichtung neu in die Scene zu führen. Durch diese Sitte, welche in Italien jährlich mehr neue Opern entstehen lässt, als vielleicht in dem Ueberreste von Europa (1), geschieht es zugleich, dass die Compositeurs einen weiten Spielraum zur Uebung ihrer Kräfte und zur grossartigen Ausbildung ihrer Anlagen gewinnen. Welcher Tonkünstler befindet sich z. B. in einer günstigeren Lage, als jener, der eine Oper für die Scala oder San Carlo zu schreiben hat, wo die Ausführung seines

(1) Bloss in der letzt vergangenen Carnevals-stagione (1838) traten in Italien *sieben* neue Opernkomponisten auf, Casamurata, Cutrera, Faccioli, Giorgelli, Natalucci, Ronzi und Ticci. Im Ganzen aber wurden für diese Stagione nicht weniger als *zwanzig* Opern neu komponirt; hievon kommen auf Mailand 3, Neapel 3, Florenz 3, Venedig 2, Triest 2, und auf jede der folgenden Städte, Rom, Turin, Pisa, Siena, Mantua, Verona, Viareggio, eine Oper.

Werkes den vorzüglichsten Gesangvirtuosen und einem kunstgeübten Orchester anvertraut bleibt, welche ihn, falls er sie nur einigermassen zu benützen weiss, schon vorhinein seines Triumphes zur Hälfte versichern? Solche persönliche Verhältnisse sind aber hier, weil alles Gewicht in die eigentliche Singparthie gelegt wird, für das Gelingen des Werkes entscheidender, als irgend anderswo, daher nichts gewöhnlicher, als dass eine Oper, welche in dem Theater, für das sie gesetzt worden, *furore* gemacht hat, in einem andern mit eben nicht geringerer Besetzung die Zuhörer theilnahmslos lässt, oder doch nur schwachen Beifall erhält. Erstaunenswerth, aber für die Kunst nicht sonderlich gedeihlich, ist die Schnelligkeit, mit welcher hierlandes zuweilen die Opern componirt werden; da diess nun gerade von den vorzüglicheren von allen Seiten in Anspruch genommenen Tonsetzer häufiger geschieht, so ist der Nachtheil hievon um so empfindlicher. Natürlich sind diese ephemeren Schöpfungen von sehr ungleichem Werthe, und manche werden bald sammt ihrem Rufe begraben; aber sie vermehren die Anzahl der Werke ihres Verfassers, und geben

Zeugniss von den ungemeinen Fruchtbarkeit einiger derselben. So hat *Pacini* einige und vierzig Opern geschrieben, von denen freilich nur sechs bis acht seinen Ruf begründet haben, und von *Donizetti*, dem Coryphäen unter den lebenden und schreibenden Maestri, zählt man, obwohl er noch im jugendlichen Alter steht, gar *sechzig* Compositionen. Ist es zu verdenken, wenn ein also bedrängter Autor, welcher fast zu gleicher Zeit für Mailand und Neapel, für Turin und Venedig Ehre und Gewinn bringende Aufträge erhält, bei dem unzureichenden Vorrathe eigener Ideen sich auf die zweckmässigste Art aus den Verlegenheit zieht? Diese zweckmässigste Art besteht aber oft darin, dass sie den eben so unerschöpflichen als hierlandes wenig bekannten Born deutscher Originalität benützen, indem sie schreiben und kunstreich für ihren Zweck zusammenfügen, was die ultramontanen Meister Mozart, Beethoven, Weber, Spohr und Spontini gedacht haben. — Das Publikum empfängt dankbar diese Schönheiten und zollt rauschenden Beifall dem Namensträger, welcher denselben bescheiden als legitimer Repräsentant seiner Vorgänger, die

ohnehin meist des irdischen Beifalles nicht mehr bedürfen, aufnimmt. Doch diese Betrachtungen führen mich von dem vorgesteckten Ziele ab, darum sey nur noch der Billigkeit gemäss bemerkt, dass eine solche Aneignung, deren Vortheile übrigens nicht zu verkennen sind, nur ausnahmsweise als Nothhülfe statt findet, und dass hiemit durchaus nicht der Mehrzahl der hierländigen Tondichter eine blühende Phantasie und eine reiche Erfindungsgabe, wie sie heut zu Tage nicht immer angetroffen wird, abgesprochen werden soll. — Mögen gleich unter dem Schwalle der jährlich neuerstehenden Opern viele nicht über dass Weichbild ihres Geburtsortes hinausgelangen, so finden sich darunter doch auch nicht wenige gediegene ihren Schöpfer verherrlichende Werke, welche den verdienten Beifall der schwer zu befriedigenden Kenner erringen, und auf ihrem Zuge durch die der Kunst geweihten Stätten tausendfachen Genuss im weiten Umfange der gebildeten Welt hervorrufen.

TEXTSCHREIBER (librettista).

Wir wollen nun auch die Kehrseite der glänzenden Opernautorschaft betrachten, und mit wenigen Worten der *Textschreiber* gedenken. Bekannt ist die geringe Rücksicht, mit welcher in italienischen Opern gewöhnlich der Text behandelt wird, indem man ihn lediglich für das Gerüst ansieht, an welchem der Maestro sein mit allem Reize der Melodie ausgeschmücktes Tongebilde aufbaut. Der Textschreiber oder wie man ihn hier nennt Librettista (von libretto, das Opernbüchlein) wird mehr zu der Classe der Handwerker, welche ein aufgegebenes Tagwerk verrichten, als zu den Künstlern, die in freithätiger Wirksamkeit ein den Anforde-

rungen des Gesetzes der Schönheit entsprechendes Werk zu Stande bringen, gezählt; hätte der selige Lichtenberg bey seiner Classificirung der Wissenschaften und Künste diese Beschäftigung in Betracht gezogen, so würde er sie unfehlbar in die vierte und letzte Classe, d. h. in die Reihe derjenigen, die kein Brod und keine Ehre bringen, verwiesen haben. Die Geistesprodukte jener Stiefsöhne Apollo's sind aber auch in der Regel darnach, dass sie jenes scharfe Urtheil vollkommen rechtfertigen. Um so erfreulicher ist es, unter diesen poetischen Zwergen einen wahren mannhaften Riesen anzutreffen, der, seine Genossen in jeder Rücksicht weit überbietend, mit ihnen nur noch den Namen gemein hat, und dem es auch gelungen ist, jene Kunst, wenigstens für sich, wieder zu Ehre und Brod zu bringen. Es ist dieses der seit seiner Jugend in Mailand eingebürgert gewesene nun in Turin wohnhafte Genueser Felice Romani, welcher, ein hohes dichterisches Talent, sich eben so sehr durch eine reiche Erfindungsgabe wahrhaft dramatischer Situationen als durch einen reinen höchst melodischen Versbau auszeichnet. Mit voller Meisterschaft

handhabt er seine an musikalischem Reize so reiche Sprache, und erfasst in seinen Dichtungen ihre innigste geistige Beziehung zu dem Gesange, wesshalb man ihn mit Recht den Metastasio unseres Jahrhunderts nennt. Durch eine glückliche Fügung begegnete er einigen jüngeren ausgezeichneten Tonsetzern, welche, wie Bellini und Donizetti, zur älteren Schule zurückkehrend, das wahre Verhältniss zwischen Dichtung und musikalischer Begleitung wieder herzustellen, und den dramatischen Ausdruck der Handlung in ihren Compositionen festzuhalten bemüht sind. Bestände Romani's Verdienst nicht eben darin, dass er einen wichtigen Kunstzweig, aus dem Schlamme, in welchem er bisher versunken lag, emporgehoben und in seinen gebührenden Rang wieder eingesetzt hat, so möchte man fast bedauern, dass er sein Talent nicht einer höheren Richtung zugewendet. Wie fruchtbar übrigens dieser kaum in mittlerem Alter stehende, leider aber gegenwärtig in einer anderen Berufssphäre lebende Dichter ist, mag daraus erhellen, dass er bereits gegen *hundert* Melodramen verfasst hat, die er vor nicht langer Zeit in gesammelter Reihe her-

ausgegeben, und die Theilnahme, welche das Publikum bei deren Ankündigung bewies, gilt als sicheres Zeichen, dass es den höheren und bleibenden Werth dieser sonst so ephemeren Schöpfungen richtig erkannte.

VIRTUOSI DI CANTO.

Das eigentliche belebende Element der Opern, die *Virtuosi di canto*, darf einen besonderen Anspruch darauf machen, unsere Aufmerksamkeit zu fesseln. Da wir jedoch die Beziehungen jener Virtuosen bereits zum Theile besprochen haben, so erübriget uns nur noch über ihr Verhältniss zu einander, zu dem Unternehmer und dem Publikum einiges zu bemerken. Vor allem fällt die unermessliche Anzahl der in Italien vorhandenen Sänger und Sängerinnen, dann die hohe von Einzelnen in ihrer Kunst errungene Meisterschaft auf, welche ihnen die Anerkennung und die Bewunderung von ganz Europa zu Theile werden lässt. Die Zahl der Gesangs-

künstler würde schon höchst ansehnlich genannt werden können, wenn sie eben nur für das grosse Bedürfniss der vielen bestehenden Theater ausreichte; so aber übersteigt sie dieses Verhältniss noch beträchtlich, und es stellt sich bei ihnen ein Uebermass der Concurrenz heraus, wie kaum in einem anderen Stande. Die Umstände sind in der That lockend genug, dass es erklärlich ist, wie sich so Viele hiezu berufen und angezogen fühlen. Die ungemeine Biegsamkeit und der Wohlklang der Stimme, die man durchaus unter dem Volke antrifft, so wie der angeborne Tonsinn, oder das musikalische Gehör, welches die allgemeine Liebe für Musik und Gesang begründet, bewirken es, dass der Anfänger mit leichter Mühe einen gewissen Grad der Kunstfertigkeit erreicht; hiedurch entsteht bei dem Einzelnen die Lust, eine mit seiner Neigung so übereinstimmende scheinbar jede Mühe und *Anstrengung ausschliessende* Laufbahn zu betreten, zu der er, ohne eigentlich etwas gelernt zu haben, leichteren Zutritt findet, als zu jedem anderen bürgerlichen Nahrungszweige, und welche ihm noch überdiess die Aussicht eröffnet, unter der

Gunst des Schicksals zu einem glänzenden Leben und reichem Erwerbe, wovon er täglich Beispiele vor Augen hat, zu gelangen. So lange ihm dieses nicht gelingt, weiss sich seine Genügsamkeit mit so wenigem zu bescheiden, dass er bei der gewählten Beschäftigung immer noch sein Auskommen findet. Wenn sich aber aus der allgemeinen Anlage ein besonderes Talent oder der leuchtende Funke des Genie's entwickelt, wenn dieses durch anhaltendes Studium sich ausbildet, und in der vortrefflichen Schule der hiesigen Kunstanstalten zur Volkommenheit heranreift, dann zeigen sich jene glänzenden Meteore, welche von Italien aus nach allen Richtungen des Kunsthimmels ziehen, und mit ihrem hellen Lichte die gebildete Welt überstrahlen; für diese Lieblinge der Götter und Menschen hat dann in der That die Kunst einen goldenen Boden. Oft ist es der Zufall, der diese Gestirne aus ihrer dunkeln Sphäre in das Firmament versetzt, und ihnen ihre rechte Bahn anweiset; diesem hat es z. B. die Welt zu danken, dass Rubini, der grösste lebende Tenor, die Nadel von sich warf, um sich dem edleren Berufe, für den er geboren, zu wid-

men. Man hört aber dennoch die Klage, dass die Mehrzahl der Sänger und Sängerinnen nicht über die Mittelmässigkeit hinaus gelange, und dass sich verhältnissmässig nur wenige zu einer höheren Stufe der Kunst erheben. Verschiedenen Ursachen wird diese Erscheinung zugeschrieben, unter welchen der Mangel an Eifer, die Selbstgenügsamkeit und Eigenliebe der Künstler, ihr untergeordnetes Verhältniss zu den Kunstherren, und endlich die gegenwärtige innere Einrichtung der Opern selbst vorkommen. Hat manche Sängerinn (oder mancher Sänger) bei oder bald nach dem Antritte ihrer Laufbahn eine gewisse durch die Natur ihres Organes begünstigte Kehlenfertigkeit erlangt, und allenfalls einige Opern einstudirt, so wird Mühe und Studium bei Seite gesetzt, in dem Wahne, es fehle ihr zu dem Rufe einer grossen Künstlerinn nur nach die Gelegenheit, ihre Kunst an dem rechten Ort geltend zu machen. Hieraus entspringt die *Suffisance,* mit welcher sie sich leicht überredet, die Primadonna sey fix und fertig, wesshalb ihr die Eitelkeit nicht mehr gestattet, in einer anderen Qualität, denn als erste Sängerinn, aufzutreten. Da nun

sehr viele d. h. fast alle Sängerinnen von einer ähnlichen Prätension beseelt sind, und es sonach mehr Primedonnen gibt als auf den in und ausserhalb Italiens bestehenden Theatern beschäftiget werden können, so müssen eher alle anderen Forderungen herabgespannt werden, wenn nur die Eigenschaft der Prima Donna bleibt, dergestalt, dass es sich die Kunstjüngerinnen im schlimmsten Falle sogar gefallen lassen, auf das kleinste Provinztheater zuweilen mit dem geringsten Entgelte, d. h. mit gar keinem (wovon freilich in ihrem Vertrage, der Reputation halber das Gegentheil mit klaren Worten ausgedrückt ist) zu wandern, wenn nur ihre Stellung als Prima Donna gerettet und ihnen jener Trost des Widersachers Carls V. geblieben ist, alles verloren zu haben, nur die Ehre nicht. Ob nun gleich die Mittelmässigkeit auf dieser Bahn alles erreicht, was für sie zu erwarten steht, so wird doch auch manches schöne Talent hiedurch auf Abwege gebracht und verschwendet seine Kraft an äusserem Flitterwerk, anstatt dass es, mit einer untergeordneten Rolle auf grösseren Theatern beginnend, die günstigste Gelegenheit fände, würdigen Vorbilden nach-

zueifern und die Vortheile einer gründlichen Schule auszubeuten. Diese Bemerkungen finden natürlich keine Anwendung auf jene reichbegabten Künstlerinnen, welche, mit den nöthigen Mitteln ausgestattet, in jahrelangem Studium den Unterricht berühmter Meister benützen, und erst nach vollkommener Ausbildung die Bühne betreten. — Da es nun aber in der Welt auch « seconde donne » geben muss, so suchen sich diese wenigstens dadurch zu entschädigen, dass sie sich, wo es nur immer thunlich, wenigstens den Titel einer « altra prima donna » vertragsmässig bedingen, was freilich die wirkliche Primadonna zu Vermeidung unliebsamer Gleichstellung nöthiget, die Bezeichnung einer « prima donna assoluta » auszusprechen, und es versicherte mich eine berühmte Künstlerinn, welche gegenwärtig (1832) in der italienischen Oper « de la capitale de l'Europe » brillirt, dass sie daselbst, wo das Repertoire mehrere Primedonnen in sich fasst, als « primissima donna » engagirt sey. — Das gegenseitige Verhältniss der Künstler ist selbst wieder durch die innere Einrichtung der Opern bedingt. Die neuere von Rossini und seinen

Nachahmern repräsentirte Schule, bringt es mit sich, dass unter den Erfordernissen der Oper als musikalischen Kunstwerkes auf die *Melodie* ganz vorzüglich und wohl auch mit theilweiser Vernachlässigung der *Harmonie* Bedacht genommen wird; hiedurch concentriren sich alle Lichtpunkte der Composition in der Singparthie, während man die Instrumentation häufig nur aus dem untergeordneten Gesichtspunkte der Gesangsbegleitung behandelt. Die Singparthie aber beschränkt sich der Hauptsache nach auf die quattro parti, d. i. den Sopran, den Contrealt, den Tenor und den Bass (basso cantante), wovon wieder der Sopran und der Tenor die prima Sfera einnehmen. Der Contrealt war am meisten sur Zeit der Castraten (*musici*, mit welchem Namen man noch gegenwärtig im gemeinen Leben die Contrealtstimmen bezeichnet) im Schwunge; nun aber verliert er, und zwar mit Unrecht, immer mehr an Ansehen, ja in den neueren Opern wird er wohl auch gar ausgelassen und durch einen zweiten Sopran, oder wenn es erforderlich, durch eine männliche Stimme ersetzt. In der Opera buffa erhebt sich die Bassstimme in der Person des

Buffo (basso comico) zum ersten Range. An diese vier oder auch nur zwey Rollen verschwendet der Compositeur seine reichste Erfindungsgabe, sie stattet er mit allen auf Effekt absehenden Zuthaten des reinen Gesanges aus; dieses ist übrigens für ihn keine undankbare Mühe, er findet im Gegentheil hiezu allseitige Beistimmung. Die Gesangsvirtuosen sind ihm dafür erkenntlich, wenn er ihrer Kehlengeläufigkeit, die wirklich zuweilen Unglaubliches leistet, gehörigen Spielraum anweiset, das Publikum aber ergötzt sich an dem feinen hieraus entstehenden Ohrenkitzel, der eben, weil er zwischen geistigen und sinnlichem Genusse die rechte Mitte hält, der beifälligsten Aufnahme sicher seyn darf. Da die Opern stets mit besonderer Rücksicht auf die Sänger, welche sie zuerst zur Aufführung bringen sollen, auf ihre Stimme und deren Ausbildung geschrieben werden, so gewinnen jene persönlichen Beziehungen noch eine weit höhere Kraft. Alles verlangt daher vom Impresario eine vorzügliche Besetzung der ersten Rollen; hat er sich eine beliebte Primadonna und einen tüchtigen Tenor verschafft, so darf er bei allen übrigen

Anforderungen auf Nachsicht rechnen. Aber sein eigener Vortheil führt ihn von selbst auf diese Bahn; er würde ihn keineswegs befördern, wollte er alle Rollen gleichmässig, nach Massgabe seiner Geldmittel, besetzen. Das Engagement der im Rufe stehenden Kunstheroen bleibt jedoch mit um so grösseren Aufwande verbunden, als deren Anzahl nicht bedeutend ist, und die Concurrenz der Nachfrage durch die italienischen Opernanstalten in den europäischen Hauptstädten ausserhalb Italiens, denen beträchtliche Fonds zu Gebote stehen, ungemein erhöht wird. Wenn nun ein Unternehmer für eine einzige Sängerinn auf die Dauer einer einzigen Stagione 40 bis 50,000 Franken (1) auszugeben genöthiget ist, so muss er bei dem untergeordneten Opernpersonale auf Ersparungen bedacht seyn, und er kann dieses desto eher

---

(1) Ein bisher unerhörtes Beispiel glänzender Honorirung lieferte die freilich auch unerreichte Malibran welche auf die Dauer von fünf Stagioni (etwa 2 1/2 Jahr oder 15 Gesangmonate) für die Scala in Mailand um den Preis einer *halben Million* Franken engagirt wurde.

thun, da die grosse Schaar der Sänger und Sängerinnen zweiten und dritten Ranges, welche keinen oder doch nur geringen ultramontanen Abfluss findet, ihm die Auswahl zu billigem Preise lässt. Dieses Verhältniss ist nun keineswegs geeignet, der Masse der Sänger zur Aufmunterung zu dienen; es wirkt vielmehr auf ihren Eifer und ihr Streben nach Ausbildung nachtheilig zurück.

Unter den Sängern und Sängerinnen gibt es eine Abstufung, wornach deren Rang und gewöhnlich auch deren Werth gemessen wird; es liegt diese in dem Umstande ob sie Cantanti *di cartello* sind oder nicht. Cantanti di cartello nennt man jene, welche auf einem teatro di cartello, das als solches anerkannt ist, je nach ihrem Stimmfache als primi uomini oder prime donne engagirt waren, und in einer parte primaria (Hauptrolle) aufgetreten sind. Welche Erfordernisse zu einem teatro di cartello gehören, kann vorhinein nicht bestimmt werden; der Gebrauch bezeichnete mit dieser Benennung diejenigen, welche durch den Umfang ihrer Hülfsmittel, die Wahl der Sänger und die Vortrefflichkeit ihrer Leistungen zu den Theatern ersten Ran-

ges gezählt werden. Gegenwärtig sind als teatri di cartello anerkannt: die Scala in Mailand, S. Carlo in Neapel, die Fenice in Venedig, das Teatro Regio in Torino, das Teatro Comunale in Bologna, das teatro Carlo Felice in Genua, jenes della Pergola in Florenz, das teatro Valle in Rom, das Theater in Padua und das Teatro Grande in Triest; mehrere der letztgenannten erheben sich jedoch nur in der Hauptstagione zu dem Range di cartello (1). Es liegt dieser Rangabtheilung die

(1) Die italienischen Opernanstalten ausserhalb Italiens sind gegenwärtig: zu London, Paris, Wien, Madrid und Lissabon — sämmtlich di cartello — ferner zu Barcellona, Palma, Corfù, Odessa und Mexico. In Italien selbst sind das ganze Jahr hindurch *di cartello* bloss die Scala und S. Carlo; das teatro Carlo Felice in Carneval und Herbste, jenes der Fenice, der Pergola, das teatro Valle und das königl. Theater in Turin während der Stagione des Carnevals, das Comunaltheater in Bologna in der Herbststagione, und jenes von Padua während der « fiera del Santo » — der S. Antoniusmesse — und das Teatro Grande in Triest im Herbste und im Carnevale.

Ansicht zum Grunde, dass jene Theater auch ihres Rufes halber nur solche Sänger zu den Hauptrollen zulassen würden, deren Kunstfertigkeit sie zureichend erprobt hätten, dass sonach schon die blosse Thatsache eines solchen Engagements die höhere Stufe ihres Talentes und ihrer Ausbildung verbürge. Dadurch will jedoch keineswegs behauptet werden, dass manche Sängerinn, die nie in einer Hauptrolle auf einem teatro di cartello aufgetreten ist, nichts desto weniger weit vorzüglicher in ihrem Kunstfache seyn könne, als diese oder jene donna di cartello, und eben so wenig, dass überhaupt manches Theater, welches der Gebrauch, der hiebey sehr auf festgegründeten und lang bestehenden Ruf sieht, noch nicht in den ersten Rang versetzt hat, nicht in einzelnen Leistungen mehr als ein teatro di cartello zu übertreffen vermöge. Schlüsslich darf noch bemerkt werden, dass bei den Gesangskünstlern « di prima sfera », besonders bei den grossen Sängerinnen, welche bekannt genug sind, dass sie zur Einleitung ihrer Engagements keiner Mittelsperson mehr bedürfen, die Theater-Correspondenten in neuester Zeit allmählich in Ungnade kom-

men; jene ziehen es vor mit den Impresarien zu unterhandeln und unmittelbar mit denselben ihre Scrittura abzuschliessen. Diese Virtuosen bringen es übrigens durch ihre reichlichen Einnahmen und durch eine weise Lebensordnung fast ohne Ausnahme dahin, dass sie sich während ihrer Künstlerlaufbahn ein beträchtliches Vermögen sammeln, dessen Früchte ihnen bei ihrem Abtreten von der Bühne um so mehr zu statten kommen, als sie gewöhnlich ein hohes Alter erreichen.

CONVENIENZE TEATRALI.

Diese Andeutungen über die Verhältnisse der « Virtuosi di Canto » würden aber nur sehr unvollständig seyn, geschähe dabey keine Erwähnung des Gesetzes der eigenthümlichen Convenienz, welches, wie im Leben, so auf der Bühne, die handelnden Personen mit eisernem Arm regiert. Diese Bühnenconvenienz ist aber nicht jene der Gesellschaft, nämlich die Forderung der Schicklichkeit und des Anstandes, sondern ein Ding ganz eigener Art, dessen Bedeutung sich wohl umschreiben aber nicht übersetzen lässt. So wie die italienische Theatersprache gar manche Ausdrücke hat, die etwas anderes bedeuten, als was man sonst im gemeinen Leben darun-

ter versteht, wie z. B. far fiasco, incontrare, far furore, l' opera attacca, andar alle stelle, pezzo che ferma, mi hanno compatito, Musichetta, Tarantella, Cartellone, Recita, Scrittura (1), deren Erklärung nur die Theater-

(1) *Far fiasco, far furore* ist auch in den deutschen Sprachgebrauch übergegangen: Fiasco, Furore machen; *incontrare* gefallen, in engerer Bedeutung: vorzüglich gefallen; *l'opera attacca*, die Oper fängt an zu gefallen; *andar alle stelle* so viel als far furore; *Musichetta* eine ziemlich leere Musik, die aber nicht missfällt; *Tarantella* triviale Musik; *Cartellone*, der grosse Anschlagzettel, welcher die Leistungen und das Theaterpersonal der Stagione verkündigt; *Recita* die Vorstellung; *Scrittura* der mit dem Maestro, Sänger oder Tänzer vom Impresario abgeschlossene Contrakt; *scritturare* engagiren; *compatire*, ein unübersetzbares Wort, die Mitte haltend zwischen Nachsicht, Güte und Beyfall zollen; es drückt wirkend und leidend eine verschiedene Nüance des Begriffes aus, denn wenn eine Sängerinn sagt: *mi hanno compatita*, so klingt diess bescheiden; sprechen aber die Zuhörer von ihr: *fu compatita*, so wird ihr Verdienst sehr gering geschätzt. *Un pezzo che ferma*, d. h. *l'attenzione*, ein Stück, welches die Aufmerksamkeit in An-

kundigen zu geben vermögen, so ist diess auch der Fall mit dem wichtigsten und vielsagendsten aller Bühnenausdrücke, der « *Convenienze teatrali* ». Die Nicht-Virtuosi behaupten, es sey diess eine Zusammensetzung aus Neid, Eigendünkel, Intrigue und Unwissenheit, das Buss- und Schmerzenkleid des Impresario, die Tarantel des Dichters und Musikcompositeurs, dagegen die Virtuosi hierin ihre festeste Schutzwehr gegen ungebürli-

---

spruch nimmt, das Stück der Oper nämlich, welches in Rücksicht des Gesanges, der Reinheit des Vortrages, der harmonischen oder Instrumentalwirkung das Ohr besonders anregt. Jede bessere Oper hat ein solches Stück, zuweilen enthält sie zwei, sehr selten drei solcher Stücke, welche dann bey allgemeiner Stille angehört werden; ist es vorüber, leert sich gewöhnlich das Theater. In den letzten Zeiten der venezianischen Republik wurden fast in allen Theatern der Stadt Opern gegeben, und die wohlhabenden Venezianer brachten den Abend damit zu, in ihren Gondeln von einem Theater zum andern zu fahren, um daselbst das zur bestimmten Viertelstunde statt habende « Pezzo che ferma » einer jeden Oper anzuhören.

che Uebergriffe, die Magna Carta ihrer sonst wehrlosen Stellung, den ebengenannten Spendern des Heroes und der Noten gegenüber, erblicken. Es ist die Prätension dessen, worauf sie, um ihrer Stellung nichts zu vergeben, Anspruch machen zu können glauben, oder besser es ist, wie sie sich ausdrücken, die Kunst, sich nicht überlisten zu lassen. Da nun aber alles, meinen die andern, was dem Eigendünkel der Virtuosi nicht huldigt, Hinterlist genannt wird, so entstehen aus diesem Widerstreite der Ansichten alle die heillosen Verderbenbringenden Convenienze, die in ihrem Gefolge nichts als Unordnungen und ewigen Hader mit sich führen.

Doch besser als eine Definition, wird zur Verdeutlichung dieses Begriffes die Bezeichnung der einzelnen Umstände dienen, welche darunter zusammengefasst werden. Schon bey der ersten Ankündigung der Eröffnung des Theaters, im *Cartellone*, worin die Beschaffenheit der Vorstellungen und die Namen der darin beschäftigten Künstler aufgeführt werden, geben die Convenienze Anlass zu Zänkereyen. Sie erlauben z. B. nicht, dass man darin Nebenrollen, oder zweite Sänger « se-

conde parti » anführe, jeder will ein « primo » seyn, und hätte er auch nichts zu sagen, als « Signori, è in tavola ». An der Spitze des Cartellone prangt der Nahme des Theaters, dann der Titel der aufzuführenden Oper, ferner jener des Balletts, wenn dieses statt findet, endlich folgen die Nahmen der Sänger in nachstehender Ordnung: *Prima Donna assoluta* Signora N. N. mit ihren Titeln, als « Cantante di Camera, Accademica filarmonica » u. s. w. Diese nimmt die Mitte des Theaterzettels ein, und ihr Nahme erhält, ist sie « di gran Cartello », d. h. von grossem Rufe, eine besondere Einfassung; die Einfassung andrer Nahmen ist durch die Convenienze streng verboten. Zur Rechten der Prima Donna kommt der *Primo Soprano* oder *Contralto assoluto* Signora N. N. mit ihren Titeln. Auf der entgegen gesetzten Seite figurirt der *Primo Tenore assoluto* sammt Titeln. Der *Primo Basso assoluto* muss sich mit dem Posten unter der Einfassung begnügen, und es stehen ihm die altra prima Donna und der altro Primo Tenore zur Seite. Dies gilt von der Opera *seria;* in der *semiseria* und *buffa* rückt an die Stelle des mangelnden

primo Soprano oder Contralto der Tenore vor, dessen Platz wieder von dem *primo Basso comico assoluto* oder dem *primo Basso cantante* je nach dem Verdienste und dem Rufe des Künstlers, eingenommen wird. Nach den Sängern folgen in der gleichen Ordnung die Tänzer, die Professori d'Orchestra, der Dekorationsmaler, der Suggeritore (Souffleur), der Macchinista, Sarto (Schneider) u. s. w. Zuweilen ereignet er sich, dass ein ungalanter Tenor, oder der Contrealt mit Hülfe eines berühmten Nahmens, oder des auf den Impresario erlangten Einflusses, der Primadonna den Posten in der Mitte des Cartellone oder sogar, o Gräuel! die Einfassung streitig machen, um sich an ihrer Stelle in die usurpirte Einfassung zu versetzen. Diess ist das Signal zum offenen Kriege welcher die ganze Stagione, hindurch auf Kosten — wessen? — des armen Impresario, geführt wird. So gibt es « Convenienze » oder beständigen Hader über die Wahl der Opern, Convenienze über die Anordnung der Stücke in denselben, Convenienze über die Ungleichheit der Rollen, wenn diese nicht genau abgewogen sind, Convenienze wegen der Kutsche,

welche die Sängerinnen zu den Proben und in das Theater führt (wer nämlich damit zuerst abgeholt werden muss), Convenienze über die Camerini (Ankleidkabinette) und deren Beleuchtung, Convenienze über die Etikette-Visiten des Impresario, der Direttori, des Maestro, des primo Violino und andrer, welche die Primadonna anspricht, kurz jeder Gegenstand bietet einen Anlass zur Convenienza, d. h. zu ewiger Uneinigkeit, in dem grossen Kampfe dar, in welchem einer den andern durch Intrigue und Neid zu verfinstern sucht. Zuweilen vermag ein Impresario nicht drey ausgezeichnete Künstler von gleichem Rufe zu honoriren, und muss sich daher mit einem einzigen neben zwey minder guten Subjekten begnügen, anstatt seine Kräfte durch das Engagement drey mittelmässiger Sänger zu versplittern. Die zwey andern prime parti müssen dann naturlich « da poca spesa », wie man zu sagen pflegt, d. h. von beschränkten Gaben und schlecht bezahlt seyn. Doch suchen sie meist an Prätensionen das zu ersetzen, was ihnen an Virtuosität abgeht; da erheben sie dann laute Klagen, betrachten sich als vom Impresario ihrem vorzüglicheren

Kollegen aufgeopfert, sind unzufrieden mit der Wahl der Oper, weigern sich mit ersterem die Ensemble- Stücke zu singen, wenn diese nicht nach ihrer Laune geändert werden, und nennen am Ende das Publikum ungerecht und ignorant, weil es den Beifall einem Einzigen zollt.

Die Convenienze teatrali haben ihr Bollwerk und ihre festesten Stützpfeiler an den Ehemännern, den Vätern und Müttern der holden Sängerinnen; besonders mengt sich der Herr Gemahl, hier « *Procolo* » benannt, und in der Regel sonst keines Beschäftigung zugethan, in alles was das Theater angeht (1). Diese Gatten und Väter schlagen ihren Katheder im Kaffeehause auf; dort wird getadelt, gemurmelt, gespöttelt, gezankt und der Lä-

---

(1) Dass es unter ihnen auch sehr ehrenwerthe Männer gibt, und zugleich solche, welche auf ihre Gattinen in künstlerischer Hinsicht einen höchst günstigen Einfluss ausüben, bedarf keiner Erwähnung. Wir dürften nur den Clavier-Virtuosen Schoberlechner, den Orchesterdirektor Tadolini, den Operncompositeur Persiani und den talentvollen Dichter Nobile Tasca nennen, denen sich noch mehrere Namen anfügen liessen.

sterzunge über die armen Virtuosi freyer Lauf gelassen. Der Impresario fürchtet diese Leute für seine Unternehmung, wie der Landmann Wolkenbruch und Hagelschlag für seine Felder. Da spricht ein Procolo von Musik, ohne eine Note zu kennen, will Verlängerungen und Abkürzungen in den Stücken vornehmen, Rollen wechseln, oder gar die Oper verwerfen; das Costume verlangt er nach seinem Sinne zu regeln, angeblich nach seinem guten Geschmacke, als ob dieser — in der Regel — jemals bey ihm zu finden gewesen wäre. Schreibt der Maestro eine neue Oper, so soll er sich dem Urtheile des Gemahls der Primadonna unterwerfen, und dieser mit der seiner künstlerischen Hälfte zugedachten Rolle einverstanden seyn; da nun zu einem Künstler zwey Hälften, nämlich ein Ganzes, erforderlich sind, so spricht Herr Procolo in der vielfachen Zahl, als wäre er mit engagirt « diese Rolle taugt nicht für *uns*, *wir* können sie nicht singen, sie ist zu hoch, zu tief für *uns*, man muss sie ändern, diese Farbe des Kleides steht *uns* nicht gut, *wir* wollen an dieser Stelle die Arie nicht singen, wir sind für jenes Theater verschrieben u. s. w. »

Waffnet sich der Maestro nicht mit unerschöpflicher Geduld, erträgt er nicht in Frieden das Walten dieser feindlichen Wesen, dann wehe seiner Musik! Auch dem Impresario ist nicht zu rathen, einer Sängerinn mehr als der andern Aufmerksamkeiten zu erweisen, will er, da sein Erfolg immer mehr oder weniger von dem guten Willen der « Virtuose » abhängt, nicht in die bedenklichste Lage kommen. Weil aber bisher stets nur von Sängerinnen die Rede war, so darf daraus doch keineswegs gefolgert werden, dass die Herrn Sänger nicht auch ihre *Convenienze teatrali* hätten, oder sonst leicht zu befriedigen weren; allein da sie niemals zu zwey sprechen, und keine Ehemänner, Väter und Mütter, wie die Sängerinnen, mit sich führen, so sind die lenksamer, minder halsstarrig, werden weniger laut, und lassen sich leichter zur Vernunft zurück führen. — Schon in der Probe macht sich der volle Einfluss der Convenienze geltend; denn kaum zeigt sich dabey für irgend eine Rolle die Aussicht auf besonderen Effekt, sey es durch das Interesse der Situation, die treffliche Composition, oder die gelungene Ausführung, so wird die Rolle sogleich von

der Fronte mit allen Waffen der Verfolgung unter dem Vorwande der verletzten Convenienze angegriffen, wodurch es zuweilen so weit kommt, dass die Oper zum Nachtheile des Impresario und des Publikums gewechselt werden muss. Es gibt aber Fälle, wo sich die Wirkung der Convenienze noch weiter erstreckt, und die Aufführung der Oper überhaupt, zum Ruin des Impresario, der die ganze Künstlergesellschaft beysammen halten und bezahlen muss, auf Monate hin unmöglich macht (1).

---

(1) So wurden vor nicht gar langer Zeit in Rom die schon weit vorgerückten Proben einer Oper wegen bestrittener Convenienz zwischen zwei Sängerinnen eingestellt, und nachdem man sich so Tage lang nicht über die Wahl einer andern Oper verständigen konnte, die Vorstellungen um einen Monat verspätet. Aus gleichem Anlasse musste man im italienischen Theater zu Paris die Proben der Orazj und Curiazj um *sechs Monate* verschieben, und vielleicht erinnern sich noch manche Besucher der italienischen Oper in Wien, dass diese daselbst einmahl durch einen Monat unterbrochen wurde, weil der Aerger über verletzte Convenienze dem Contrealt ein Gallenfieber zugezogen hatte.

Aus diesen Convenienze teatrali entspringt zum Theile die unläugbare Einförmigkeit der heutigen italienischen Opern, da jeder Part in einer neuen Oper die herkömmliche Anzahl von Arien, Duetten u. s. w. und diese wieder an den jedesmahl genau bezeichneten zur Regel gewordenen Stellen haben will. Wie soll da die Erfindungsgabe des Dichters neue überraschende Situationen zeichnen, und welch ein ausgezeichnetes musikalisches Talent gehört dazu, soll die Schaffungskraft des Compositeurs nicht unter solchen Fesseln erlahmen!

Zum Belege unserer Behauptung der gerügten Einförmigkeit, wollen wir die einzelnen Theile der Oper durchgehen, und dabey für jede Gattung der Opern die obligaten Stücke anführen. Schon beim Aufziehen des Vorhangs, mag die Oper welche immer seyn, sehen wir die Choristen, in der dem fraglichen Theater eben zugewiesenen Anzahl, in zwei Abtheilungen, welche meist einen Halbzirkel bilden, auf der Bühne aufgestellt. Ist die Oper *seria*, so stellen sie das Volk, Krieger, die Grossen des Reiches, hohe Beamten und Würdenträger u. s. w. vor; ist

sie *semiseria*, so sind es Pagen, Hofleute oder Vassallen eines Lehnherren; ist sie endlich *buffa*, erscheinen sie als Bauern, Bediente, Handwerker, oder Sbirren u. s. w.; doch stets, was sie auch bedeuten mögen, in derselben Anzahl, der nämlichen Stellung und mit der gleichen Bewegung, welche darin besteht, dass sie den einen Arm kaum zur Hälfte erheben. Bey der Opera seria ist fast immer das erste Auftreten in der Introduktion, nach dem ersten Absatze des Chores, dem Basso, der Seconda Donna und dem Secondo Tenore eingeräumt, nach welchem häufig auch der Primo Tenore erscheint. Da die modernen Introduktionen sich bis zur Hälfte des ersten Actes verlängern, so fängt, wenn man sie zu Ende glaubt, wieder ein Chor an, nach welchem endlich die Prima Donna erscheint, von Choristinnen, oder wo diese nicht vorhanden sind, von vier bis sechs andern weiblichen Wesen begleitet, welche mit ihr kommen und gehen, und derselben wie ihr Schatten folgen. Eben so ist der Basso, gewöhnlich einen « Sacerdote » vorstellend, von zwei bis vier Begleitern umgeben, wodurch sich allmählich die Bühne zu füllen beginnt. Ehe der andere

Glanzstern der Oper, der Tenor erscheint, gehen ihm die Choristen mit wenigen Schritten entgegen, singend: « Vieni, vieni » u. s. w., er kommt, und wird von einem Fähnlein Soldaten, zuweilen auch von der Militärbande gefolgt. Haben sich diese Leute auf der Szene vertheilt, und den Hintergrund eingenommen, so sind wir am Ende der Introduktion, wie sie fast jede Opera seria darbiethet. Die semiseria gleicht darin mit geringer Veränderung der seria, und nur die Opera buffa hat eine kürzere Introduktion, und füllt nicht so sehr die Bühne an.

Das Finale des ersten Aktes einer opera seria beginnt mit einem Chor, wobey die Choristen, aus den Coulissen tretend, bis in die Hälfte der Bühne marschiren, dann sich abtheilen und zu beiden Seiten aufstellen. Dieses Chor geht einer vorbereiteten Verlobung, einem Feste oder sonst einer feyerlichen Versammlung voraus, welche dann obligat zerstreut oder vereitelt wird. Nun erscheinen der Basso, der Tenor, die Prima Donna, und die seconde Parti (Nebenrollen); nach einem kurzen Rezitativ wird ein Terzett oder ein Quartett gesungen, nach dessen Beendigung

man eine Tochter zu der verabscheuten schon vorbereiteten Vermählung zwingt, diese aber durch den Musico (Contrealt) unterbrochen wird, welcher bey seinem Erscheinen alles über den Haufen wirft, aber am Schlusse in den Kerker geworfen oder sonst durch eine ähnliche Gewaltthat gezwungen wird. Nach dem Kampfe folgt Ruhe, die zu einem largo Cantabile dient; bald aber fängt der Streit wieder an, und ein Aufruf « all'armi, — Cadrete o perfidi » — oder, mit einem schrecklichen Sturme: « Nembi addensati e neri, fulmina il cielo irato; trema il Sol, s'apre l'Averno » (1) und dergleichen, schliesst den ersten Akt der Opera seria oder semiseria. Das Final der Opera buffa ist weniger monoton, doch endigen auch diese fast immer in gleicher Weise.

Auf diese Art werden achtzig von hundert Melodramen verfasst, und dabey die Forderungen der Handlung den Convenienze ten-

(1) Zu den Waffen — Treulose, ihr werdet fallen. — Dichte und schwarze Wolken — es blitzt der erzürnte Himmel. — Der Boden zittert, es öffnet sich die Unterwelt.

trali aufgeopfert. Diese verlangen z. B. dass eine Arie eingelegt werde, wo die Entwircklung drey Personen auf die Bühne führen und ein Terzett veranlassen würde, oder es muss ein Duett componirt werden, wo füglich nur eine Person erscheinen kann, oder ein Quartetto, wo die Handlung kaum drey Personen zulässt. — Der Musico hat in der Regel zwei festgesetzte Situationen. Eine ist seine *Sortita* (sein erstes Auftreten) welcher eine langes Instrumental-Ritornell voran geht; dann erscheint er allein, entweder unter den Mauern einer feindlichen Stadt, wo seine « fiamma » oder heimliche Braut wohnt, oder er wird als flüchtig in einem königlichen Pallast, in einem Tempel eingeführt. Dabey findet ein langes Rezitativ, hierauf eine halb schmachtende halb lustige Cavatina (mezzo languida, mezzo allegra) statt. Die zweyte Situation bestehet aus dem Rondeau des zweyten Aktes meist im Kerker gesungen, aus welchen ihn ein Chor von Freunden befreyt, die ihm den rächenden Stahl darbiethen. Seine Rolle schliesst damit, dass er über den Tenor siegt, dem er aber beym Niedersinken des Vorhanges das Leben schenkt, entweder aus Gnade,

oder weil er mit ihm verschwägert wird. — Die Prima Donna muss obligat zwey bis drey Duette haben, nämlich in der Regel zwey mit dem Musico, eines mit dem Tenor, und jedes derselben hat seinen bestimmten Platz. Häufig wird eines derselben bey der Aufführung ausgelassen, wenn es entweder minder gelungen ist, oder zu sehr ermündet; dennoch aber muss der Maestro drey Duetti componiren, und der Poeta hat, es mag sich der Gegenstand dazu eignen oder nicht, drey Situationen für Duette, jedes an der gewissen Stelle, aufzufinden. Heut zu Tage muss die Oper mit einer grossen Arie der Prima Donna sammt Variationen endigen; ist dieses aber durchaus nicht thunlich, so wird sie der Musico, der Tenor, oder selbst der Basso singen, wenn nur die Oper damit schliesst. — Dem Tenor wird fast durchaus seine Cavatina in der Introduktion, oder gleich nachher, ein Duett in der Mitte des ersten Aktes, eins im Beginne des zweyten, dann eine grosse Szene und Arie mit Chor (grande scena ed aria con cori) zugewiesen. Liest man daher ein Opernbuch, so hat man sie fast alle gelesen; die obligaten Situationen und

die Aehnlichkeit der Vokalstücke unter sich verursachen diese Gleichförmigkeit. In den Duetten des ersten Aktes herrscht dasselbe Metrum, derselbe Szenenpunkt (punto di scena), dieselben Cadenzen, die Aehnlichkeit in den Cantabili und sogenannten Cabaletten, so dass man in allen Opern dasselbe Stück zu hören glaubt. Das nämliche gilt von allen Cavatinen, und besonders von den Rondeau's im Kerker, die einander gleichen, wie die Kerker selbst. — So herrscht das Reich der Convenienz schrankenlos auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, durchdringt bis ins innerste Mark die Schöpfungen der freywallenden Kunst, und hält mit seinem Zauber Alle gefangen, die sich seinem Gebiethe nahen, Sänger, Dichter, Maestri und das Publikum (1).

---

(1) Wollte mir jemand der Vorwurf machen, dass diese Schilderung übertrieben sey, und die von mir selbst festgesteckten Gränzen des Aufsatzes überschreite, so vertheidige ich mich gegen den letzten Vorwurf durch die Behauptung, dass die Kenntniss dieser Convenienze eben so zu dem äusseren Theaterwesen gehört, als sie in inniger Beziehung zu dem eigentlichen Kunst-

wirken steht. Hinsichtlich des ersten Vorwurfes aber wird mich die Bemerkung rechtfertigen, dass die obigen Zeilen nicht die Beobachtungen eines blossen Theaterliebhabers, sondern das Ergebniss der Lebenserfahrung eines veteranen Kunstheroen der italienischen Oper, des berühmten noch in behaglicher Ruhe lebenden Tenors *Nicola Tacchinardi* ausdrücken, welcher dasselbe in einem eigenen Büchlein, das den Titel fuhrt: *Dell' Opera in Musica sul Teatro italiano e de' suoi difetti*, 2.ª edizione, Firenze 1833, bekannt gemacht hat. Aus diesem, köstliche Bemerkungen über die heutige italienische Oper und treffliche Regeln für Sänger enthaltenden, Werkchen ist jene Schilderung entlehnt, und gewiss konnte ich derselben keine bessere Autorität zum Grunde legen.

BALLETT.

Eine von der Oper wesentlich verschiedene Reihe von Bestrebungen vereiniget das *Ballett* in sich; dasselbe ist entweder ein *ballo grande*, das eigentliche Hauptwerk der mimischen und der Tanzkunst, welches in den Zwischenakten der Oper zur Aufführung kommt, oder ein *ballo piccolo*, das in der Hauptstagione als Zugabe nach dem Schlusse der Oper folgt. Letzteres behandelt gewöhnlich einen leichteren, komischen Gegenstand; ersteres aber ist wieder doppelter Natur, ein Ballo *tragico*, welches zur unerlässlichen Zierde der Hauptstagione dient, oder ein Ballo *di mezzo carattere*, dem Schauspiele im Gegensatze zum Trauerspiele und Lustspiele vergleichbar, das auf grösseren Theatern in den

Nebenstagionen, sonst aber auch in Abwechslung mit dem Ballo tragico dargestellt wird. Trotz dem steigenden Luxus in der Ausstattung scheint es, als ob diese Art von Kunstwerken ihrem Verfalle entgegen ginge; wenigstens beklagt man sich, dass die heutigen Ballette in Erfindung, und zum Theile auch in der Ausführung mit jenen, die man vor zwanzig Jahren sah, die Vergleichung nicht aushalten. Auch gewinnt die Ansicht Bestand, dass man in kleineren Theatern, wo die beschränkteren Mittel nicht zu einer glanzvollen Ausschmückung zureichen, die Ballette lieber ganz weglassen, und die dafür bestimmten Summen zur Verbesserung der Oper aufwenden solle. Allerdings gehört die Lösung der doppelten Aufgabe des Ballettmeisters, lediglich mit Hülfe der Geberdensprache eine dramatische Handlung in einer das Interesse festhaltenden Lebendigkeit durchzuführen, und hiezu stets neue das Kennerauge befriedigende Tanzfiguren und Gruppirungen zu erfinden, nicht zu den leichten Dingen. Man muss aber auch zugeben, dass ihm hier bey der entschiedenen nationellen Anlage für Mimik, bey der grossen Anzahl der diesem Berufe sich wid-

menden Personen und bey der Geräumigkeit der hiesigen Bühnen Mittel zu Gebote stehen, um die er sich anderswo vergeblich umsehen würde. — Die Ballettkünstler sondern sich in zwey Classen ab, welche sich nur in den unteren Graden miteinander vermischen, die *Tänzer* und die *Mimiker*; wir wollen sie nach ihrer Rangordnung aufführen. Die erste Stelle nehmen die « *primi ballerini serj* », d. i. die Solo-Tänzer und Tänzerinnen ein; diese bilden den Glanzpunkt des Balletts, ihre Kunst durch neuerfundene Figuren und Pas in das vollste Licht zu stellen, bleibt die vorzüglichste Sorge des Ballettmeisters wenn nicht, wie jetzt gewöhnlich, der erste Tänzer selbst den Pas erfindet. Das Herkommen brachte es sonst mit sich, dass diese Rollen, besonders die weiblichen, auf den vorzüglichsten Bühnen mit französischen Künstlern besetzt wurden; in der neueren Zeit aber zeigten die Leistungen der Brugnoli-Samengo, der Taglioni, der Schwestern Elsler, der Herberle und andrer, dass Reiz, Anmuth und zephyrische Leichtigkeit nicht ein ausschliessendes Besitzthum jener Nation bildeten und dass die Palme des Ruhms, ein Gemeingut der Völker,

nur dem persönlichen Vorzuge zuerkannt werden müsse (1). Den eben erwähnten *primi ballerini serj*, schliessen sich die *primi ballerini* an, welche ohne auf den absoluten ersten Rang Anspruch zu machen, dieselbe Aufgabe zu lösen haben, vorzüglich aber in den Ensemblestücken verwendet werden. Hierauf folgen die *primi ballerini per le parti*, d. h. die Mimiker, denen die eigentliche Ausführung der dramatischen Handlung übertragen ist. Keine andere Nation vermag in diesem Zweige der Kunst den Italienern, bey welchen die Geberdensprache ein volksthümliches Element ausmacht, den Rang streitig zu machen; unglaublich möchte es jedem, der nicht die noch immer unerreichte Pallerini in ihrer jüngeren Zeit oder einen anderen ihr nahekommenden Künstler bewun-

(1) Demungeachtet bleibt die erste Rubrik des Ballettpersonals den *Primi Ballerini Danzanti* FRANCESI eingeräumt, wenn gleich die darin figurirenden Personen andern Nationen angehören, wie diess eben jetzt (Sommer 1838) in der Scala der Fall ist, wo die ätherische Cerrito aus Neapel und die anmuthige kunstreiche Wienerinn Groll als die *ballerine francesi* erscheinen.

dert hat, scheinen, mit welcher Wahrheit, mit welch lebendigem Ausdrucke alle Zustände des menschlichen Lebens, von der einfachsten ruhigsten Situation bis zu der heftigsten zum Wahnsinne gesteigerten Leidenschaft, durch die blosse Mimik dargestellt werden können. Die komischen Rollen übernimmt ein primo ballerino *per le parti giocose* und die Kinderrollen ein primo ballerino (oder eine prima ballerina) *per le parti ingenue.* Das gewöhnlich sehr zahlreiche *Corpo di ballo* sowohl für Tanz als Mimik bestimmt, besteht aus den primi ballerini di *mezzo carattere e per le parti*, deren Anzahl in Mailand noch durch die Zöglinge der hiesigen Tanzakademie, welchen die Verpflichtung obliegt, sich auf dem grossen Theater verwenden zu lassen, vermehrt wird. Es sey mir erlaubt hier flüchtig des hohen unvergleichlichen Reizes zu gedenken, welchen das Ballett der Scala durch die Mitwirkung jener jungen, schönen und kunstgeübten Schülerinnen Terpsychorens erhält. Den Schluss endlich bilden die *Ballerini di Concerto*, oder die *Corifei*, die als Statisten zur Ausfüllung der Bühne dienen. Das eben zergliederte bei

dem Ballette verwendete Gesammtpersonale beläuft sich oft auf mehr als hundert Personen und macht es mit Hinzurechnung militärischer oder sonstiger Aufzüge dem Ballettmeister möglich, in seinen Darstellungen durch imposante Massen zu wirken. Eben diese grosse Anzahl aber müsste den Unternehmer bei der Besoldung so vieler Künstler in nicht geringe Verlegenheit setzen, wenn ihm nicht die Möglichkeit, letztere durch äusserst geringe Summen zu gewinnen, zu Hülfe käme. Es erregt in der That Bewunderung, wenn man erfährt, dass eine solche ballerina di mezzo carattere oder eine corifea sich für eine ganze Stagione auf nicht unbedeutenden Provinztheatern mit *acht* bis *zehn* Mailänder Scudi Gehalt verdingt. Rechnet man hiezu noch die Zeit der Proben und die Ruhezeit nach geendigter Stagione bis zu einem allfälligen neuen Engagement so müsste man in der That meinen, dass ein solches zephyrisches Wesen, das mehr in dem Reiche der Luft, als auf festem Boden wandelt, auch seine Nahrung aus der Luft zu saugen vermöchte, wenn nicht noch

dieser oder jener anderweitige Nebenverdienst (1) aushülfe!

---

(1) Sie gehören meist der Classe der Kleider- oder Putzmacherinnen an.

ORCHESTER.

Das *Orchesterpersonale* ist in den Hauptstädten stabil, wird jedoch immer nur auf die Dauer einer Stagione, oder höchstens auf die Dauer einer Impresa aufgenommen. In dem Programme erscheint der Capellmeister, Maestro Direttore della Musica ed al Cembalo, mit seinem Supplenten, der Orchesterdirektor, Primo Violino Capo e Direttore d'Orchestra, der primo Violino di spalla, einige altri primi Violini, die Capi dei secondi Violini, der primo Violino per i Balli, der primo Violoncello und Contrabasso al Cembalo, dann die prime Viole, primi Cla-

rinetti, primi Oboe, der primo Flauto, primo Fagotto, primo Corno da caccia, prima Tromba und die Arpa. Diese primi Virtuosi haben entweder altri primi als Substituten, oder sie heissen, wenn ein Instrument von mehreren primi von gleichem Range besetzt ist, primi — z. B. Clarinetti — a perfetta vicenda, damit keinem zu nahe getreten werde. Ein Theil des Orchester's, die blasenden Instrumente, wird insbesondre unter der Nahmen der *Banda* (1) begriffen. Hiezu kommen noch die Direttori del Coro und der Editore della Musica, welcher den Verlag der zur Aufführung gebrachten Composition übernimmt. — In kleineren Theatern werden die Orchestermitglieder aus den « Professori filarmonici » des Ortes gewählt, etwa mit Ausnahme des Maestro Direttore und des

---

(1) Diese Banda, welche zu den « Signori Professori dell' Orchestra » gehört, darf nicht mit der Militärbande, die jetzt für alle Ballette und bald auch für alle Opern beynahe unentbehrlich ist, aber auf der Bühne wirkt, verwechselt werden.

primo Violino, welche gewöhnlich im Solde eines Theater-Correspondenten stehen, und von diesen an die Unternehmer für die Dauer der Stagione vermiethet werden.

HUELFSPERSONALE.

Eine gleiche Bewandniss hat es mit den *Maschinisten*, *Decorateurs*, *Garderobisten*, und den andern zur Ausstattung des Theaters erforderlichen Nebenpersonen. Auf den Hauptbühnen ist es strenger Gebrauch, dass für jede Stagione, ja für jede Oper und jedes Ballett neue Dekorationen und neues Costüme angeschafft werden müssen; desshalb wird auch, mit sehr wenigen Ausnahmen, keine Dekoration aufbewahrt, sondern nach der letzten Vorstellung überstrichen, um die Leinwand für eine neue Dekoration zu benützen. Abgesehen, dass hiedurch die Kosten der Unternehmung bedeutend vermehrt werden, so ist insbesondere dabei zu bedauern, dass

oft wahre fast unübertreffliche Kunstwerke der Theatermalerey, wie z. B. die Schöpfungen Sanquirico's, die unmittelbare Veranlassung ihrer Entstehung nicht überleben, und daher für das Kunststudium sowohl als für künftigen Genuss verloren gehen (1). In dem Programme der grösseren Bühnen werden im Allgemeinen noch folgende Personen angeführt: die *Dekorationsmaler*, die *Vestiaristi*, der Direttore della *Sartoria*, mit seinem Capi Sarti da Uomo e da Donna, der *Capo Berrettonaro*, der *Fiorista*, *Piumista* und die *Parrucchieri*; die Garderobeaufseher: Sorveglianti alle ordinazioni del Vestionario, Guardarobieri; der Anordner der Beiwerke: *Attrezzista*, die *Macchinisti*, endlich die *Capi-illuminatori*. In den kleineren Theatern, welche selten einen bedeutenden Vorrath von Dekorationen und Garderobestücken haben, vereinfacht sich auch jene Personenreihe; doch ist dafür gesorgt, dass sie schnell, nach

---

(1) Doch bewahrt man von Sanquirico's Arbeiten litographirte und selbst colorirte Skizzen, durch welche wenigstens der Umriss und die Idee des Kunstwerks erhalten werden.

Massgabe des Bedarfes mit allem Nöthigen versehen werden. Es bestehen nämlich in den Hauptstädten (doch erst seit kurzem mit grösserer Ausdehnung) eigene Niederlagen von Dekorationen und Garderoben, deren Eigenthümer mit den Theater-Correspondenten in Verbindung stehen, wenn sie nicht etwa selbst Theateragenten sind. Von diesen wird die Bühne sogleich mit der erforderlichen Ausstattung in Costüme und Beiwerke versorgt, je nach dem Begehr und dem Umfange der vorhandenen Geldmittel, mit reichen oder minder reichen, mit neuen oder bereits gebrauchten Stücken, nach sorgfältiger Berücksichtigung des Zeitalters und sonstiger Verhältnisse, kurz wie es für die aufzuführende Oper oder das Ballett passend erscheint. Ist die Zeit der Vorstellungen vorüber, so kehrt der gesammte Fundus zu dem Eigenthümer zurück, um bald wieder auf einer anderen Bühne seine glanz- und flimmerreiche Rolle zu spielen. Auf eine ähnliche Weise versichert sich der Unternehmer für die Dauer der Stagione der Mitwirkung des obengenannten Hülfspersonals; so regen und rühren sich vom höchsten bis zum geringsten alle

die verschiedenartigen Bestandtheile des Theaterwesens, welche sich uns nur in ihrer grossartigen Zusammenwirkung offenbaren, ein charakteristisches Bild der Volksthümlichkeit, um, wandernd von Ort zu Ort, das Netz ihrer Leistungen über das ganze Land hin auszuspannen, hiedurch aber Sinn und Empfänglichkeit für die Kunst, so wie fröhlichen Genuss allenthalben unter dem Volke zu verbreiten.

SCHAUSPIEL.

Der Vollständigkeit halber fügen wir nun auch noch einige Worte über das Schauspielwesen hinzu, das obwohl nicht als ebenbürtig mit der Oper und dem Ballett anerkannt, doch immer in einer gewissen Verwandtschaft zu denselben steht. Die dramatische Kunst sagt der italienischen Volksthümlichkeit weniger zu, weil das geistige Element nicht so sehr, als es bey ihren Schwestern der Fall ist, durch sinnliche Beimischung hervorgehoben wird, und das flüchtige Wort nur selten vermögend ist, jene Lebhaftigkeit des äusseren Eindruckes zu erzeugen, welche hier die Grundlage des öffentlichen Vergnügens bildet. Diese verhältnissmässige Gering-

schätzung des Schauspieles unter dem Volke ist es ohne Zweifel, welche den ungenügenden Zustand desselben wesentlich bedingt. Welchen Reiz hat es in der That für den talentvollen Dichter, sich auf einem Felde zu versuchen, wo er vorhinein weiss, dass er mit seinen Bemühungen vergleichungsweise geringen Ruhm und noch geringeren Gewinn erreichen werde? Der Schauspieler vollends, der häufig mehr zu den Professionisten als zu den Artisten gezählt wird, findet um so weniger Aufmunterung, sich durch Fleiss und Studium zu einer höheren Stufe der Kunst, wozu es ihm übrigens an Vorbildern mangelt, zu erheben, als sich ihm keine Aussicht darbietet, entsprechende Früchte seines Strebens zu ernten, und er nie Anspruch machen darf, ähnliche Vortheile in Rang und Erwerb, wie sein begünstigter Mitbruder, der Sänger, zu erringen. Oder soll es ihn vielleicht mit Achtung und Liebe für seine Kunst erfüllen, wenn ein Theater-Journalist bei dem Berichte über eine Bühne, die wahrscheinlich durch Mannigfaltigkeit der Vorstellungen den Mangel an Tüchtigkeit zu ersetzen gedachte, die Schauspieler und Seil-

tänzer, die *artisti drammatici* und *acrobatici*, in eine Reihe stellt, ja sogar, auf die daselbst in gleicher Zeit zur Aufführung gekommenen Hunde- und Affencomödie übergehend, in abwechselnder Beurtheilung von den *artisti bipedi e quadrupedi*, und zwar mit sichtlicher Vorneigung für die mehrfüssigen Darsteller, spricht! Dass es bei höherer Würdigung des Schauspiels nicht an dramatischen Kunstwerken fehlen würde, zeigen die vorzüglichen Schöpfungen italienischer Dichter in anderen Zweigen der Poesie, und selbst in diesem Alfieri so wie der noch immer unerreichte Goldoni; das ausnehmende Talent zur Darstellung aber wird vollgültig durch die allbekannte Vortrefflichkeit der italienischen Sänger in der Ausführung des dramatischen Theiles ihrer Leistungen bewährt.

Das Schauspielwesen ist, wo möglich, noch beweglicherer Natur als das melodramatische und choreographische Fach des Theaterwesens. Nachdem ein erfahrner Schauspieler als Direktor (Capo Comico) aufgetreten, und eine Truppe in thunlicher Besetzung der verschiedenen Rollenfächer um sich versammelt hat, sucht er mit verschiedenen Thea-

terdirektionen Verbindungen anzuknüpfen, damit er, wandernd von Stadt zu Stadt, den grösseren Theil des Jahres sich Beschäftigung und Unterhalt sichere, und die nöthigen Vorschüsse, deren er meist sehr bedürftig ist, erhalte. In einer solchen Compagnia Comica herrscht aber ein ewiger Gährungsprocess; neue Mitglieder treten ein, andere verlassen die Truppe, zwei Gesellschaften vereinigen sich zu einer einzigen, eine zertheilt sich in mehrere, oder verschmilzt sich nach gänzlicher Auflösung mit andern schon bestehenden, dieser oder jener Capo tritt, nach misslungenem Versuche ab, und überlässt seine Würde einem seiner Untergebenen, bis dieser vielleicht bald zur selben Metamorphose gezwungen wird. Nur wenige Gesellschaften erhalten sich mit geringer Veränderung für eine längere Dauer, andere wieder bewahren, trotz dem Wechsel der Mitglieder, ihre bekannte Firma. Unter die vorzüglicheren und mehr stabilen Gesellschaften gehören die besonders in Aufführung ernsterer Bühnenspiele belobte Compagnia di Sua Maestà Sarda, und die Compagnia di Carlo Goldoni, welche letztere sich durch die Darstellung

der Goldonischen Lustspiele auszeichnet und eine wahrhaft volksthümliche Richtung bewahrt. Dieselbe bringt gleichfalls die im venetianischen Dialecte geschriebenen Stücke jenes Lustspieldichters zur Aufführung; auch die anderen stereotypen Nationalcharaktere des Lustspieles werden von dieser oder jener Gesellschaft auf die Bühne gebracht. Die Benennung des Schauspielers und Schauspielunternehmers: Comico, Capo-Comico sieht dem deutschen Titel eines Comödianten verzweifelt ähnlich, und deutet auf dasjenige hin, was man von ihm zu erwarten berechtiget ist. Darum suchen auch die vorzüglicheren Gesellschaften darin eine Aenderung einzuführen und die Bezeichnung einer Compagnia *drammatica*, Artisti drammatici geltend zu machen; dessen ungeachtet hält aber der Sprachgebrauch noch immer an dem althergebrachten Comico fest. Ehe eine solche Gesellschaft an irgend einem Orte ihre Vorstellungen beginnt, erscheint ein Manifesto, welches ausser den glänzendsten Versprechungen und Versicherungen von der Vortrefflichkeit der Truppe die Namen der einzelnen Mitglieder und das jedem derselben zuge-

theilte Rollenfach enthält. Da erscheint unter den weiblichen Rollen die prima Attrice, eine prima Amorosa nebst altre Amorose, eine Madre nobile, Caratterista, Servetta assoluta, ec., unter dem männlichen der primo Attore, primo Amoroso, primo Padre, primo Tiranno, und wenn dieser nicht ausreicht, ein altro Tiranno, primo Caratterista, endlich Leute beiderlei Geschlechtes für die parti dignitose, parti brillanti, parti d'aspetto (!), mezzi caratteri, parti ingenue, generici und generiche, deren Liste nach der Zahl der Schauspieler noch einer ansehnlichen Vermehrung fähig ist, während bei geringerem Personale der einzelne Schauspieler mehrere Rollenfächer repräsentirt. Bei den einzelnen Vorstellungen werden, besonders in den kleineren Städten, keine Theaterzettel ausgegeben; wenn diess doch der Fall ist, so werden darin bloss der Titel des Stückes, höchstens aber die Namen der auftretenden Schauspieler, jedoch ohne Angabe der jedesmaligen Rollen, aufgeführt (1). Dafür enthalten sie,

(1) Doch beginnt sich auch dieses in den grösseren Städten zu ändern, so dass hier die

zum Theil in pomphaften Ausdrücken, eine Anpreisung des Stückes und eine Auseinandersetzung der einzelnen Schönheiten, wodurch sich das gehörig geschmeichelte Publikum angezogen fühlen soll. Um ein Beispiel von dem oft seltsamen und charakteristischen Style solcher Ankündigungen zu geben, wähle ich den ersten besten aus, der mir unter die Hände kommt, und führe ihn ganz im Originale an. — « Milano, Anfiteatro della Stadera, 26 Maggio 1832. Se mai ebbe d' uopo di concorso all' anfiteatro per godere del divertimento che l' umile Capo-Comico tutto giorno si occupa per renderlo gradevole ad un pubblico tanto colto e gentile, egli è in vero nel suddetto giorno che converrebbe ad ognuno intervenire alla recita per gustare la delicatezza e la maestria del dramma che vi si destina, intitolato: *Giuseppe Ebreo in Egitto*, *Ministro*

Rollen mit den Nahmen der Schauspieler angeführt werden; eine Ausnahme aber macht, wahrscheinlich der Ueberraschung halber, die erste Vorstellung einer Compagnia, von welcher nur der Titel angekündigt wird.

di Farnone. Anime sensibili! Cuori ben fatti! la suddetta rappresentazione è scritta a bella posta per chi nutre tai sensi, e voi non verrete in folla a secondare le brame di chi tutto intraprende per ben servirvi? Ah sì! tutte in voi sono fidate le sue speranze, e siate certi della incancellabile e vera sua riconoscenza » (1). Im selben Anfiteatro 28

---

(1) Zu deutsch: Mailand, Tagstheater der Stadera. Wenn das Publikum jemals in das Tagstheater strömte, um die Unterhaltung zu geniessen, welche der Capo Comico täglich ihm zu bereiten strebt, so sollte in der That Jedermann der heutigen Vorstellung beiwohnen, um die Ausgesuchtheit und die meisterhafte Behandlung der Drama's zu kosten, das man unter dem Titel: *Joseph der Hebræer in Egypten als Minister der Pharaonen*, euch vorbereitet hat. Empfindsame Seelen! Vortreffliche Herzen! Das obige Stück ist absichtlich für jene geschrieben, die solche Gefühle hegen — und ihr solltet nicht in Völle herbey eilen, um die Wünsche dessen zu erfüllen, der alles versucht, um euch zu Willen zu seyn? Ach ja! seine Hoffnungen sind ganz auf euch gebaut, und ihr mögt euch seiner unauslöschlichen und aufrichtigen Dankbarkeit für versichert halten!

Maggio. « Una produzione degna di essere encomiata, perchè di celebre Autore (der aber weislich nicht genannt ist) non solo, ma nella sua tessitura scorgonsi quei pregi che pareggiar la fanno al fianco di qualunque altra, è il trattenimento che vi è destinato nella suddetta sera. Passioni in contrasto, tirannia depressa, virtù esaltata, innocenza in trionfo è ciò che campeggia in tutta la composizione, argomento in vero degno di essere prodotto al cospetto di chi tanto discerne e in un comparte favori. — Animate colla vostra presenza gli attori, incoraggiateli col gettare un velo sulle loro involontarie mancanze. Il proteggere e premiare chi merita è un tributo dovuto alla virtù; il compatire e beneficare chi non ha altro pregio che l'ambizione di servirvi è un esempio luminoso alla vera grandezza, un tratto degno soltanto di un pubblico sì magnanimo e generoso! » (1). Die gewöhnlichere Art die Neu-

(1) Deutsch übersetzt: Ein Schauspiel vollen Lobes werth, das nicht nur von einem berühmten Autor herrührt, sondern in seiner Anlage solche Vorzüge aufzuweisen hat, die es den be-

gierde des Publikums wirksam anzureizen, besteht aber darin, dass an dem Schauspielhause oder sonst an einem öffentlichen Orte ein ungeheuerer oft 36 bis 72 Quadratfuss einnehmender bis zum ersten Stockwerke hinaufreichender Placard ausgehangen wird,

---

sten an die Seite stellt, diess ist die Unterhaltung, die man euch für den heutigen Abend bestimmt hat. Leidenschaften im Widerstreite, eine zu Boden gedrückte Tyrannei, erhobene Tugend, triumphirende Unschuld, erscheinen überall in diesem Stücke und bieten eine Handlung dar, in der That würdig einem Publikum vorgeführt zu werden, welches so scharf unterscheidet, und so reiche Gunst ertheilt. Belebt mit eurer Gegenwart die Schauspieler und ermuthigt sie dadurch, dass ihr einen Schleyer über ihre unwillkührlichen Mängel werft. Das Verdienst zu beschützen und zu belohnen, ist ein der Tugend gezollter Tribut; aber demjenigen Nachsicht und Wohlthat angedeihen zu lassen, welcher sich keines andern Vorzuges bewusst ist als des Ehrgeizes euch zu dienen, diess ist ein leuchtendes Beispiel wahrer Grösse, ein Zug, nur zu finden bey einem so edelmüthigen und grossherzigen Publikum!

welcher den Titel des Stückes in klafterlangen Buchstaben, und darunter die Abbildung eines Gefechtes oder sonstigen auf die Sinne wirkenden Spektakels, welches mit dem Inhalte des Stückes nicht gerade in der genauesten Beziehung zu stehen braucht, enthält. Bei ausserordentlichen Gelegenheiten werden auch wohl die Buchstaben des Titels selbst kunstreich aus schlagenden, stechenden oder hauenden Figuren zusammengesetzt. Den Inhalt des Repertoire's bilden einige Trauerspiele Alfieri's, die Lustpiele Goldoni's und einiger anderen älteren Dichter, so wie die neueren nicht unverdienstlichen Nota's und Bon's; nebst diesen werden Kotzebue und andere deutsche Autoren in mehr oder minder gelungenen Uebersetzungen ausgebeutet. In der neuesten Zeit aber drohen die französischen Vaudevilles und schauerlichen auf Knalleffekt berechneten alle Leidenschaften in Bewegung setzenden Produktionen, welche hier fast zu gleicher Zeit, wie in Paris aufgeführt werden, die einheimischen und anderen dramatischen Werke von der Bühne zu verdrängen. — Die italienischen Schauspieler haben vielfach glückliche Anlagen, und manche

vorzügliche Eigenschaften, die man nicht leicht anderswo in diesem Grade antrifft; insbesondere zeichnen sie sich durch Lebhaftigkeit und grosse Wahrheit der Darstellung durch Freiheit und Ungebundenheit der Bewegungen aus. Meisterhaft sind sie in der Aufführung des niedern von Goldoni zu hoher Vollkommenheit gebrachten hier ganz eigentlich nationellen Lustspieles, so wie in der Darstellung komischer Volks-charaktere. Schauspieler, wie eine Marchionni, Bon, Internari, Bettini, Ristori, Pelzet, Bassari, Romagnoli, und Bazzi, ein Vestri, Bon, Domeniconi, Ferri, Taddei, Monti, Colomberti und Alberti würden überall als wahre denkende Künstler Anerkennung finden; zu bedauern ist nur, dass sie nach dem Beifalle der Menge haschend, sich zu einem überschwänglichen Aufwande der äusseren Darstellungsmittel verleiten lassen, und so zur Manier, ja zuweilen zur Karikatur herabsinken. Bei den Schauspielern zweiter Ordnung tritt dieser Uebelstand noch greller hervor, und est bleibt nur noch das Streben bemerkbar, durch starke sinnliche Eindrücke, wel-

che mit dem Wesen der Kunst nichts gemein haben, auf die Gemüther der Zuschauer zu wirken. In der That, wie sollte ein solcher Jünger — wenn er gewahrt, dass der ihm gezollte Beifall in demselben Masse steigt, je stärker er seine Stimme erhebt, je heftiger er sich geberdet, je mehr er mit seinen ohnehin höchst beweglichen Gliedmassen herumwirft und fächert — nicht zu dem Glauben verleitet werden, seine Aufgabe sey mehr akrobatischer als dramatischer Natur? Sucht nun gar eine Schauspielerinn sich auf solche der Weiblichkeit durchaus nicht zusagende Weise auszuzeichnen, so liegt die Illusion nicht fern, dass sich dergleichen excentrische Darsteller wenn nicht in einem einigermassen abnormen doch immerhin alterirten Geisteszustande befinden. Es lässt sich aber diese Ueberschwänglichkeit der Darstellung aus der über das Schauspiel geltenden Ansicht erklären; da man dafür hält, dass letzteres zu wenig die Einbildungskraft anregt und die Aufmerksamkeit fesselt, so glaubt man diesem Mangel durch reichliche Zuthat der äusseren Hülfsmittel, die bei dem beis-

seren Blute leicht in Uebermass ausartet, möglichst abhelfen zu können, welches Streben sohin durch den Beifall der Menge als das zweckmässigste dargestellt, und gerechtfertiget wird.

PUBLIKUM.

Nachdem ich dem Leser alle Personen vorgeführt, welche mehr oder minder Theil an der Zustandebringung szenischer Darstellungen nehmen, kommen nun diejenigen an die Reihe der Betrachtung, für deren Lust und Vergnügen dieser gesammte Aufwand menschlicher und materieller Kräfte berechnet ist, d. h. das *Publikum*. Doch wenn schon überall die genaue Bezeichnung dieses in stetem Wechsel begriffenen, in keiner Gestalt und Farbe festzuhaltenden Proteus zu den schwierigsten Aufgaben gehört, so wird die Lösung derselben hier in Italien, wo das Theaterpublikum niemand anderes ist, als die gesammte Gesellschaft selbst, oder deren

verschiedene Schichten in Leib und Leben, noch bedenklicher. Darum ist es gerathen, der Verantwortlichkeit einer solchen Schilderung auszuweichen, und nur mit wenigen Strichen die äusseren Umrisse dieser Gemeinschaft anzudeuten. Hier kommen insbesondere die grösseren Städte in Betracht, wo das Bestehen mehrerer Theater eine Ablagerung der verschiedenen Schichten der Gesellschaft herbey führt, während in den kleineren Städten alle Classen der Gesellschaft ohne Unterschied ihr Contingent zu der Bildung desselben Publikums stellen. In diesen letzteren ist es, wo die öffentliche Unterhaltung, nicht durch Mannigfaltigkeit der Gegenstände zu anderem hingezogen, sich das ganze Jahr hindurch mit dem Theater — der Oper — eifrig beschäftigt. Es werden die Vorbereitungen für die nächste Stagione der eindringlichsten Diskussion unterzogen, die Wahl der Opern, namentlich aber die Engagirung der Sänger und Sängerinnen gibt das Thema ab, an welchen Jung und Alt seine Redekunst und sein Urtheil erprobt; Partheyen bilden sich für und wider, und alle Wärme der Verhandlung, welche dem südlichen Charakter entspricht,

und durch öffentliche oder Gemeindeangelegenheiten nur theilweise in Anspruch genommen wird, concentrirt sich in der wichtigen Angelegenheit des Theaterwesens. Kommt endlich der bedeutendste Abend des Jahres, an welchem die Stagione der Oper eröffnet wird, dann füllt die laute Ungeduld des zahlreich versammelten Publikums durch die Gerüchte über den Ausgang der Generalprobe (zu welcher das Publikum nicht zugelassen wird) nur noch mehr angeregt, die Räume des Hauses, bis der erste Bogenstrich des Orchesterdirektors wie mit einem Zauberschlage sämmtliche Zungen lähmt, und Gefühl und Bewegung aus der versteinerten Menge verbannt zu haben scheint. Aber diese Ruhe ist nur der Vorbote des erschütterndsten Sturmes; die Gefühle, gewaltsam zurück gedrängt, und nun durch den verwirklichten Hochgenuss, den man so lange geahnt, oder durch getäuschte Erwartung aus ihren Fesseln gelöst, brechen lärmend los und erfüllen den Saal mit den unzweydeutigsten Aeusserungen ihrer Beschaffenheit. Doch es erhebt die Prima Donna ihre Stimme, und plötzlich erstarren die eben aufgeregten Wogen des Stur-

mes, die leisesten Athemzüge der glücklichen werden mit Begierde verfolgt, aufgefangen, verzehrt, bis das Ende der Arie oder eine besonders gelungene Stelle ein lärmendes Applauso, oft auch nur, um den Lauf des Gesanges nicht zu unterbrechen, einen vielstimmigen schrillenden, ich möchte sagen elektrischen Beifallsschrey hervor ruft. Doch wer vermöchte alle einzelnen Momente, alle Nüanceen und Situationen, die durch die oft augenblicklichen gährenden Bewegungen des Publikums entstehen, vollständig aufzuzählen? Es genüge zu bemerken, dass das heissere Blut des Italieners ihn zu einem lebhafteren Ausdrucke seines Entzückens oder seiner Entrüstung hinreisst, der in dem bedächtigeren Deutschland als ein Umsturz der Bande der Ordnung, als eine kleine Revolution erscheinen würde, hier aber unbeachtet vorüber geht. Kaum hat je ein römischer Imperator von Siegeszügen heimkehrend, enthusiastischere Ovationen erfahren, als der Prima Donna in einer italienischen Provinzstadt nicht selten zu Theil werden, und gar häufig geschieht es, dass die jungen Verehrer, die Kutschenpferde der Gefeyerten um ihre Funktionen

beneidend, sich an deren Stelle einspannen und die Vergötterte im Triumphe nach Hause führen. Die Aufmerksamkeit des ersten Abendes verliert sich übrigens in den folgenden, und das Theater wird wieder, was ohnehin seine nächste Bestimmung ist, der Conversationssaal. Nur bey den Favoritarien und sonst beliebten Musikstücken tritt eine augenblickliche Stille ein, die aber bey der letzten Note jenes bevorzugten « pezzo che ferma » schleunig ihr Ende erreicht; am Abende der ersten Aufführung einer Oper wird indessen auch im Verlaufe der Stagione ein Waffenstillstand der Unterhaltung gemacht, und das Ohr auf Kosten des Sprachorgans in ausschliessende Thätigkeit versetzt. Unter solchem Wechsel kommt allmählich der letzte Abend heran, das grosse Abschiedsfest des Publikums von dem Hochgenusse der Oper. Wenn sich die Prima Donna durch die Klippen der Stagione hindurch die Gunst des Publikums zu erhalten gewusst, wenn sie durch ihre Kunst und ihre Künste, besonders den jüngeren empfänglicheren Theil desselben, für sich gewonnen, dann ist die letzte Vorstellung für sie eine Siegesfeyer, ein Triumphzug,

welcher in den Annalen des dornenvollen Bühnenlebens für sie Epoche macht. Hat nicht etwa schon ein poetischer Verehrer ihre Kunst und ihre Tugend (was, nach dem sinnigen Sprachgebrauche, bey der « *Virtuosa* » auf dasselbe hinausläuft) in die Sterne erhoben, und das zärtliche Sonett, auf seine Kosten gedruckt, am Eingange des Theaters gratis vertheilen lassen, so wird sie doch bey ihrer « Sortita » d. h. bey ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne mit stürmischem Applaus, darob die Wände erdröhnen « con furore » empfangen. In den graziösesten vorher einstudirten Verbeugungen und Gesten drückt die Ueberraschte dem Publikum ihren unvergänglichen Dank aus, und wirft dabey ihre vielsagenden feurigen Blicke auf jene Vorkämpfer im Beyfalssturme, die einen besondern Anspruch auf ihre Erkenntlichkeit haben. An diesem Abende hat das Publikum das Recht die Wiederholung der beliebten Musikstücke zu verlangen, und unerbittlich begehrt es diese Steigerung seines Genusses von den erschöpften Sängern. Naht nun der Moment heran, wo die gefeyerte Prima Donna von der Szene abtritt, dann gehen ihr von

allen Seiten die zartesten Huldigungen zu. Von unbekannter Hand wird aus der Gallerie oder den oberen Logen eine Fluth von Lobgedichten, Sonetten, Cantaten u. s. w., zu Ehren der Sängerinn verfasst, auf das Publikum hinabgeschüttet, das hundertarmig nach den in der Luft flatternden Blättchen hascht, die indessen neckend zwischen den ausgespreizten Händen durchschlüpfen und dem Boden zueilen. Blumensträusse, Kränze, selten ohne der nicht minder duftenden Beygabe eines allzeit bereiten Verses, fliegen auf die Bühne, eine Lorberkrone senkt sich auf das Haupt der Unvergleichlichen, und wenn der Enthusiasmus am höchsten gestiegen, werden Tauben, die Vögel der Unschuld, losgelassen, die, von dem Lärmen im Saale erschreckt, sich furchtsam auf die Bühne schwingen und, zu den Füssen der Holden sich niederlassend, Schutz vor Verfolgung suchen. Nach Beendigung des Stückes beginnt der Nachgenuss der » chiamate «, des Herausrufens, der nicht weniger laut und anhaltend, oft das Publikum noch lange nach dem Schlusse der Vorstellung im Theater hält. Zuerst werden meist alle Sänger der Hauptpartien

gerufen, dann die vorzüglichsten besonders, und endlich — wer vermag den zarten Regungen der Bewunderung zu widerstehen? — die Prima Donna (wenn sie, wie vorausgesetzt, ihren Namen entspricht). Bey den ersten Rufen erscheint sie im Costume; dann, nach einer Pause, die den Ungestüm der Beyfallsrufer nur noch mehr anfeuert, in ihrer gewöhnlichen Kleidung, da sie schon im Nachhausegehen begriffen zu seyn scheint. Dem ungeachtet aber vergisst sie die Eile hinter den Coulissen, und lauscht horchend dem immer schwächer werdenden Applaus, stets bereit, durch ihr Erscheinen vor dem Vorhange den Wünschen des Publikums sich gefällig zu erweisen. Endlich wird doch der Saal leer, und die Prima Donna zur Rückkehr nach Hause veranlasst. Aber an der Thüre warten ihrer die Verehrer, welche ihre nähere Bekanntschaft geniessen, begleiten sie unter Fackelzug nach Hause, wo die Reihe der Huldigungen durch eine ihr dargebrachte Nachtmusik endigt. Diess sind einige der charakteristischen Züge des Theaterlebens in den minderen Städten, die, wenn

auch nicht immer vereinigt wahrzunehmen, doch im Laufe der Zeit stets wiederkehren.

In den grossen Städten, wo mehrere Theater dem Publikum geöffnet sind, sondert sich letzteres, je nach seinem Geschmacke und Bedürfnisse in verschiedene wesentlich von einander zu unterscheidende Abtheilungen. Nehmen wir des Beyspieles willen *Mailand*, welches in dem Genusse der szenischen Künste allen andern Städten der Halbinsel vorangeht. Das grosse Thater der *Scala* umschliesst in seinen Räumen die gute Gesellschaft, und alle, was sich zu derselben zählt, findet daselbst seinen Vereinigungspunkt. Die untern Classen des Volkes, in denen sich viele leidenschaftliche Verehrer der Musik finden, werden durch den Lobbione (die Gallerie) nur schwach repräsentirt, und fügen sich willig den Sitten der Mehrzahl. Kaum mag es in geselliger Beziehung einen imposanteren Anblick geben, als wenn an einem besonders gefeyerten Abende bey festlicher tagesheller Beleuchtung die Logen im Schmucke reizender Damen prangen, deren Geschmeide und ausgesuchte Toilette uns in einen eleganten Salon versetzen, während die feurigen Augen

den Glanz der tausend Lichter überstrahlen. Dieses Publikum steht in der Kunstwelt in hoher Achtung, und sein Urtheil entscheidet meist unwiderruflich über des Künstlers Erfolg. Die grössten Sänger und Sängerinnen verdanken diesem Publikum ihren Ruf, welcher hier gegründet, anderswo nur consolidirt wurde; eben darum aber können sich die bedeutendsten Künstler — selbst die sonst allenthalben ihres Erfolges sicher gewesene Malibran, die doch erst durch ihr Auftreten in der Scala den Gipfel ihres Ruhmes erreichte — einer bangen Beklemmung nicht erwehren, wenn sie diese Breter zum ersten Mahle betreten. Gewiss ist es, dass der Virtuoso alle seine von der Natur und dem Studium ihm dargebothenen Mittel aufbiethet, um den Anspruch des Publikums sich günstig zu gestalten, da er weis, dass sein Erfolg auf dieser Bühne, durch die tausendzüngigen Journale bis in die entferntesten Winkel der Halbinsel bekannt werdend, ihm eine ehrenvolle und gewinnreiche Laufbahn öffnet, das Gegentheil aber seinen Aussichten auf die Zukunft bedeutenden Abbruch thut. Das Pu-

blikum der Scala gehört zu den strengsten, doch auch zu den gerechtesten.

Der den Italienern gemachte Vorwurf, dass sie in eigener Ueberschätzung das Gute aus der Fremde nicht anerkennen, trifft dieses Publikum nicht. Es ehrt das Verdienst, woher es auch komme; und wenn selbst der minder erprobte Künstler bey gelungener Leistung auf gerechte Würdigung rechnen kann, so darf doch hinwieder die grösste Künstlerinn, der Liebling des Publikums, im Bewusstseyn der allgemeinen Zuneigung sich nicht die geringste Nachlässigkeit im Vortrage, oder auch nur eine leise Ueberschreitung der zarten Grenze des Anstandes erlauben, ohne sich einer sogleich vernehmlichen Rüge auszusetzen. Wir haben davon Beyspiele erlebt. Dass das Publikum zuweilen seine Launen habe, und an manchen Abenden überhaupt oder gegen einzelne Individuen strenger oder nachsichtiger sey, als sonst, liegt so sehr in der Natur des Menschen — denn welcher Einzelne befindet sich nicht in demselben Falle? — dass es keiner Erwähnung bedarf; aber auch darin wird es meist von einem ästhetischen Gefühle, von dem Schönheitssinne, geleitet. Eine hübsche

Sängerinn, eine reizende Tänzerinn darf vorhinein einer wohlwollenden Aufnahme versichert seyn, so wie ich mich im Gegentheile einer sehr braven Contraltistinn erinnere, die durch ihre possierliche Kugelgestalt (sie gab die Rolle des Pizarro) das Publiknm taub für ihre Töne machte, und endlich gar, als ihr die Operation des Niedersitzens misslang, einen-solchen Sturm über sich erregte, dass sie abtreten musste, ohne je wieder (es war die erste Vorstellung) auf der Scala zum Vorscheine zu kommen. Im Allgemeinen neigt sich das Publikum zu dem Brillanten in Composition und Ausführung hin; doch auch das gemüthliche, seelenvolle des *dramatischen Ausdruckes* findet volle Anerkennung, wie denn auch die Gründer der neuen Schule, *Bellini* und *Donizzetti* ihren ersten und entscheidenden Ruf der Scala verdanken. Die hohe Autorität, die das Urtheil des Publikums der Scala in ganz Italien geniesst, schreibt sich theils von der unter demselben allgemeiner als sonst in der Halbinsel anzutreffenden Bildung und Kenntniss, vorzüglich aber von der Strenge und dem sicheren Takte her, mit welchen Personen, die sich

an den trefflichsten Leistungen der berühmtesten Künstler und Compositeure unserer Zeit dauernd erfreut und dadurch einen höheren Massstab der Beurtheilung gewonnen haben, sich über die neuen Erscheinungen und Leistungen in den verwandten Fächern aussprechen. Diess hindert aber nicht, dass das Publikum anderer Städte, namentlich ein benachbartes, nicht zuweilen über dieselben Kunstschöpfungen und Darsteller eine entgegengesetzte Meinung an den Tag lege, wenn gleich der Ausspruch der Mailänder in der Regel die allgemeinen Beystimmung der Uebrigen findet.

Ausser der Scala besitzt Mailand (mit Anschluss von 3 bis 4 Tagstheatern) noch *sieben* Theater, davon drey zweyten Ranges, die *Canobbiana*, das Teatro *Re* und das Teatro *Carcano* (letztere beiden nach ihren Eigenthümern so genannt), ferner ein Liebhabertheater: das für Oper und Schauspiel vortrefflich ausgestattete Teatro *Filodrammatico;* ein Marionettentheater mit Schauspiel und Ballett: das Teatro Fiando, nach dem daselbst üblichen piemontesischen Dialekte *del Girolamo* genannt, endlich zwey kleine für Spek-

takel aller Art bestimmte doch selten benützte Schauspielhäuser: das Teatro *Lentasio* und jenes am *Ponte dei Fabbri.* Die *Canobbiana*, gleich der *Scala* ein königliches, und mit dem k. k. Pallaste in Verbindung stehendes Theater, ist ein geräumiges für das rezitirende Schauspiel beynahe zu grosses Opernhaus, dem in Deutschland kaum eines, in Italien nicht gar viele, dem Umfange nach, gleich kommen; es fasst mit der Gallerie 2100, im Parterre und den Logen aber 1600 Zuschauer, und hat eine sehr weite Bühne. Wenn, wie es in den letzten Jahren (bis 1837) der Fall war, die Scala während der Frühlingsstagione (die von Ostern bis Ende Juni reicht) geschlossen ist, findet die königliche Oper im der Canobbiana statt, und dann erhebt sie sich zum Theater höhern Ranges. Während des Carnevals gibt man daselbst Schauspiel und Ballett, im Herbste blosses Schauspiel; das Publikum aber rekrutirt sich zu diesen Zeiten meist aus den untern Ständen. Das Teatro *Carcano* in sehr guten Verhältnissen so wie höchst akustisch gebaut, fasst 13-1400 Menschen, und eignet sich gleich gut für Oper und Schauspiel. In

den Annalen dieses Theaters macht der Carneval 1831 Epoche, zu welcher Zeit reiche Unternehmer die Rivalität mit der Scala zu behaupten versuchten, und, wenn auch nicht im Gewinne, so doch durch ihre Leistungen ihre Aufgabe siegreich durchführten. Damals waren die ersten Künstler Italiens, die Pasta, Rubini, Filippo Galli, Frezzolini an diesem Theater engagirt, für welches Bellini und Donizzetti zwey ihrer besten Opern schrieben, ersterer die Sonnambula, letzterer die Anna Bolena. Dieses Theater gewährt den Mailändern Mannigfaltigkeit des Kunstgenusses, und viele Opern kommen daselbst zuerst zur Aufführung, die nicht auf dem Repertoire der beiden grossen Theater stehen; auch finden daselbst neu auftauchende Talente Gelegenheit, sich vor einem gebildeten und kunsterfahrenen Publikum hören zu lassen. Im Sommer ist das Carcano gewöhnlich der Oper, im Herbste und Winter einer der besseren Schauspielgesellschaften Italiens geöffnet, doch richtet sich die Benutzung desselben nach den Umständen. Das Publikum gehört der Mehrzahl nach der Mittelklasse an, und setzt sich insbesondere aus den Bewohnern der naheliegenden

Stadttheile zusammen; auch die höhere Gesellschaft besucht es zuweilen, besonders zur Zeit der Oper, und es würde diess überhaupt noch mehr der Fall seyn, wenn nicht die Lage des Theaters in einer ziemlich entfernten Vorstadt unbequem fiele. Ein niedliches freundliches Schauspielhaus ist, besonders seit der kürzlich erfolgten neuen Herrichtung, das *Teatro Re*, im Mittelpunkte der Stadt gelegen. In der Regel ist es dem Schauspiele, seltener der Oper gewidmet, und da in der Regel die eine oder die andere der zwey besten italienischen « Compagnie drammatiche » daselbst ihre Vorstellungen geben, so wird es von den Freunden des Schauspieles, deren es in allen Ständen, namentlich aber in der höheren Mittelklasse gibt, zahlreich besucht. Leider ist es von sehr beschränktem Umfange, es fasst nur 800-1000 Zuschauer, deren es oft die doppelte Anzahl finden würde, wenn sie darin Raum hätten. Als einer besonderen Erscheinung muss die französischen Schauspielergesellschaft der Herrn Doligny erwähnt werden, welche in April und Mai des gegenwärtigen Jahres 1838 daselbst bey stets vollem

Hause ihre Vorstellungen gaben, und wie verlautet, alljährlich dahin für einige Zeit zurückkehren werden. Diesem frazösischen Schauspiele verdankt das Teatro Re seine Glanzepoche, da es während derselben nicht nur ein zahlreiches, sondern auch, wie es die Beschaffenheit der Vorstellungen mit sich brachte, ein ausgesuchtes meist der höhern Gesellschaft angehöriges Publikum in seinen Räumen umschloss. Die ersten Familien des Adels fanden sich als tägliche Besucher ein, und hatten die Logen in Besitz genommen; da nun überhaupt deren Zahl nicht allzugross ist, so mussten nicht selten Damen, was hierlandes beynahe unerhört, mit einem Sperrsitze sich begnügen. Vergebens eiferten ultrapatriotische Journalisten über die eingerissene Fremdensucht, und bewiesen, dass das italienische Schauspiel weit vortrefflicher als das französische sey; es fehlte nicht an Gegnern welche jene zurechtwiesen; das Publikum aber lachte und eilte nach wie vor, sich an den langentbehrten Darstellungen von Natürlichkeit, Anmuth, Laune und Witz zu ergötzen. — Zur Carnevalszeit, wo die gute Gesellschaft nach der Scala strömt, ist das

Publikum der andern Theater grossentheils aus den niedern Ständen zusammengesetzt; sein Thun und Treiben beschreibt ein Feuilleton in der Mailänder Zeitung in folgendem launigen Artikel, der hier um so eher einen Platz finden mag, als es die beachtenswerthe Stimme eines Einheimischen ist, welche sich darin vernehmlich macht.

DIE THEATER ZWEYTEN RANGES.

EINE CARNEVALSZENE.

Ist es dir, o Leser, noch niemals eingefallen, die Theater zweyten Ranges zu besuchen? Hast du dich noch nie in der vorletzten, oder besser noch in der letzten Woche des Carnevals in die Canobbiana, in das Carcano, oder in die Scala der Dienstmägde, in das Marionettentheater Fiando begeben? Versuche es, Leser, und du wirst weidlich damit zufrieden seyn. Manche machen es sich zum Grundsatze, dass man alles auf dieser Welt sehen müsse; es gibt immer, meinen sie, dabey etwas zu lernen. Aber damit du einen der Wahrheit völlig getreuen Vergleich anstellen könnest, musst du aus dem grossen

Theater der Scala dich schnurstracks in ein Theater untergeordneten Ranges verfügen. Dort vernahmst du in einer von Wohlgerüchen duftenden Loge geistreiche Einfälle, oder die galante Chronik des Tages, von den Kundigen mehr als Dante's göttliche Comödie commentirt, oder etwa Projekte zur Gründung eines Jockey-Clubs, oder man versetzte dich durch Reiseerinnerungen nach Paris und London, und sprach von Louisd'ors und Guineen, als stünden sie im Curse von einem halben Gulden. Hier hingegen wittern deine Geruchsnerven, sobald du eintrittst, den nazionalen Risotto, die gebratenen Cotelettes, den Veroneser Salami, und bey jedem Schritte knistern unter deinen Füssen die Schalen gerösteter Kastanien. Den Gott des Stillschweigens, den du schon in der Scala umsonst suchest, rufst du noch vergeblicher, o nachsichtiger Leser, in den kleineren Theatern an; er hat unter uns keine Tempel mehr und findet kaum einen Winkel, wo ein Armer und Unglücklicher trauernd aufblickt, den Carneval beweinend und noch der Faste seufzend. Doch vernimmt man in der Scala nur ein verworrenes Gesumme des Gespräches,

nur zuweilen von der kreischenden Stimme einer Dame unterbrochen, die bey einer Meinungsverschiedenheit mit ihrem vis-à-vis ihre Gründe auf die Stärke ihrer Lunge stützt; hier aber wird dein Ohr vom Lärm betäubt, wenn die Zuhörer aus vollem Halse lachen über die Einfälle des *caratterista*; der übel von seiner Frau spricht, oder über den Diener welcher seiner Gebietherinn gegenüber den Geistreichen spielt, — oder es erschallt das Haus von den Geräusch des Händeklatschens, das man dem *Tiranno* des Balletts, welcher die Festigkeit des Bretterbodens der Bühne mit seinen Fersen auf eine harte Probe stellt, und der Tänzerinn spendet, bey deren Bewegungen nichts anders leicht und luftig ist, als das kurze schleyergewebte Kleid. Die Schauspieler, Tänzer und Sänger trachten in diesen Theatern, zum Theil aus angeborner Gewohnheit, zum Theil absichtlich mit dem Auditorium zu homöopathisiren. Desshalb schreyen die ersten, wie die ambulirenden Verkäufer der « nuova ed interessante relazione » (1), die zweyten springen wie Heu-

(1) Die Ausrufer und Colporteurs der Flugschriften.

schrecken; machen sie aber die mimischen Rollen, dann wehe dem Unvorsichtigen, welcher ihren Gesten mit seinen Rippen allzu nahe kommt. Der dritten, der Sänger, ernstliches Bestreben ist darauf gerichtet, die möglichstgeringe Anzahl von falschen Tönen hervorzubringen, und, am Schlusse der Arie die ganze Kraft ihrer Stimme loszulassen; diess bildet mit dem Orchester im Parterre, der Militärbande sammt der türkischer Trommel auf der Bühne, den *Bravo's* des Auditoriums und dem unaufhörlichen Klatschen eine Harmonie, die gewaltig an die Höllenmusik erinnert. — In der Scala begegnest du, mit Ausnahme weniger Fälle, wo sich jemand einer Bussübung unterzieht, nur dem Frak, und dein Blick wird ringsum von frischen eleganten Toiletten erfreut; in den jüngeren Theatern hängt der Mantel niet- und nagelfest auf den Schultern des Abonnirten, welcher, dein anständiges Kleid und dein zierliches Aussehen spöttisch belächelnd, zwischen den Zähnen sein « stracchino » (1)

---

(1) Ey den Stutzer! Stracchino, in seinem

hermurmelt; und mit einem Schlage auf die rechte Hosentasche den Silberklang einiger Thaler vernehmen lässt, als wollte er sagen: ich bin zwar nicht aufgestutzt, wie du, aber, he! *chì canta el Sur Carlo* (1). Ich spreche nicht von dem Stossen und dem Drängen, welchem man in allen angefüllten Theatern ausgesetzt ist; doch wenn in der Scala ein Eiliger, ein Zerstreuter oder ein galanter Eroberer mit dem Absatze seines Stiefels dir auf den Leichdorn tritt, biethet er dir sogleich die Entschädigung eines höflichen *Pardon* dar, für welchen du keine Antwort hast, und der, mindert er auch nicht deinen Schmerz, doch deinen Zorn entwaffnet. Aber in den kleineren Theatern! dort meint der Recht zu haben, welcher an dir vorübergehend, deinen Arm mit sich nimmt, oder dir den Abdruck seiner Füsse bis zur Hälfte des Beines zurücklässt. Er lähmt dich, und geht gerade auf seinem Posten zu, d. h. auf jenen, den er um

---

wörtlichen Sinne, ist der Name des berühmten Mailänder Süsskäses.

(1) Ich habe Geld; wörtlich: hier klingt der Herr Carl.

jeden Preis auch dort finden will, wo es keinen gibt, und auf welchen er auch endlich mit Hülfe seiner Ellenbogen und seiner Schultern gelangt. Während des Zwischenaktes vernimmst du häufig eine Einladung, eine Bestellung oder ein Gespräch angezettelt zwischen der ersten und dritten Logenreihe, oder von den Sitzen des Orchesters bis in den Hintergrund des Parterres gerichtet. Man möchte meinen, als befände sich jeder in seinem eignen Hause! Glückliche Freyheit, beneidenswerthes Verzichleisten auf die gegenseitigen geselligen Rücksichten, durch welche wir uns in jene selige Zeit zurückversetzt glauben, wo die politischen Grundsätze, jene der Erziehung bekämpfend, dem Bauer verbothen, vor seiner Obrigkeit den Hut abzuziehen, und dem Diener, jenen Mann seinen Herrn zu nennen, welcher ihn bezahlte und seine Kinder ernährte! In diesen Theatern vernachlässigen die Schauspieler die gute Schule, wenn sie je eine gehabt, und gewöhnen sich jene Uebertreibungen der Stimme, der Gesten und Bewegungen an, die vielleicht manchem leicht zu befriedigenden und Tumult liebenden Publikum gefallen,

aber nicht denen, die in dem Schauspiele ein wahres und sprechendes Abbild der Zustände der gebildeten Gesellschaft erblicken wollen. Eben dort gewöhnen sich die « Virtuosi » durch nachsichtigen Beyfall geschmeichelt, an die Ueberschätzung ihres eigenen Talentes, bis sie durch die Güte und die Sparsamkeit der Unternehmer auf grössere Theater versetzt, daselbst eine Enttäuschung finden, die zu ertragen, sie nicht Kraft genug haben, darum sie ihren geringen Erfolg der Ungerechtigkeit des Publikums zur Last legen. — Ein Geschichtschreiber der Mode fände in den erwähnten Theatern jeden Abend Gelegenheit, die Revolutionen der Kleidertracht durch die mannigfachsten Phasen zu verfolgen, ohne hiezu des *Corriere delle Dame* (1) zu bedürfen, welcher nur immer mit seinem letzten Blatte bey den Damen in Ansehen steht, während die Mode-Bulletins der übrigen stufenweise herabsteigen, und vom Corso beginnend, allmählich bis in das letzte Sakgässchen (Vicolo di Bellarmino) sich verlieren. Diese Jakobsleiter des Geschmackes breitet sich vor

(1) Das Mailänder Modejournal.

deinen Augen mit einem Male in jenen Theatern aus. Die Bibi- und Dubarry- Hüte ohne Form und Glanz, die Boa's ohne Haar und Farbe, Kleider, an denen die Wechselfälle von zehn Ballfesten Spuren zurückgelassen, Schuhe, welche einst die Tapeten des Boudoirs geküsst, dann den Staub der Säle aufgerührt, und endlich den Koth unsrer volkreichsten Gassen gemessen haben, alle diese kostbaren Ueberreste besserer Zeiten verleben nunmehr während des Carnevals im Carcano, in der Canobbiana oder im Girolamo die letzten Stunden ihres Daseyns, die gewiss fröhlicher sind als jene des Verurtheilten von Victor Hugo. Darum besuche, lieber Leser, in diesen der Narrheit gewidmeten Tagen die kleineren Theater, willst du mitten in der gewaltigen Prosa des Lebens sprechende Bilder der extravaganten und bizarren Eigenheiten unserer Zeit erblicken.

PREISE DER PLAETZE.

Noch erübrigt, um vollständig zu seyn, die Andeutung eines Umstandes, nämlich die dem Publikum in Theater eingeräumten Plätze, und die Bedingungen ihrer Benutzung. Unter den Plätzen nehmen die Logen den ersten Rang ein, wesshalb auch darauf ein weit grösserer Bedacht, wie in den Theatern anderer Länder genommen wird. Hier allein ist der Sitz der Damen und es gehört entschieden zu den Abzeichen einer wohlhabenden Familie, eine Loge im Theater zu haben. Diese mehrfache Reihe von Logen ist es insbesondere, welche den italienischen Theatern ein stattliches nicht selten prachtvolles Aussehen gewährt. Nebst den Logen ist ge-

wöhnlich nur noch ein Platz, das Parterre, oder höchstens über den Logen noch eine Gallerie, die indess in manchen Theatern mit dem Parterre in gleichem Range steht. Das Parterre ist mit Bänken angefüllt, wovon die vordern Sperrsitze sind, die meisten aber dem ersten Besitzergreifer zur unentgeldlichen Benutzung offen stehen. Nachdem das Publikum des italienischen Theaters ein ungetheiltes Ganze ausmacht, so sondert es sich auch in den Plätzen nicht ab; für Männer ist die Loge wie das Parterre ein gleicher, oft gewechselter Platz, im Parterre aber befindet sich alles, was überhaupt Theil an dem Vergnügen des Theaters nimmt, da die Gallerie, wo sie einen abgesonderten Platz bildet, nur von der untersten Volksklasse besucht wird. — Eben so einfach und allgemein gleich, wie die Plätze, sind die Bedingungen ihrer Benutzung. Es gilt hier der Grundsatz, dass jeder, welcher das Theater besucht, denselben Preis des Billets oder des Abonnements zu entrichten hat; wer eine Loge oder einen Sperrsitz hat, ist dadurch nicht, wie etwa in Deutschland, von dem Eintrittspreise frey. Da aber das Theater eben für die ganze Be-

völkerung berechnet ist, so wird der Eintrittspreis sehr niedrig gestellt, damit alle Volksklassen Theil an dem Vergnügen nehmen können, welche allgemeine Theilnahme hinwieder bey der Geräumigkeit der Schauspielhäuser die Durchführung einer so koststpieligen Unternehmung möglich macht. Doch wir sprechen zuerst von den Logen. Diese sind entweder Eigenthum von Privaten (oft gehört den Logenbesitzern « ai Signori Palchettisti » das ganze Theater), oder sie werden dem Unternehmer zur Benutzung überlassen. Aber auch im ersten Falle — wie natürlich im letzten — werden die Logen häufig, entweder für das ganze Jahr, oder für eine Stagione, oder auch für einen Abend vermiethet. Bey jährlicher Miethe sind die Preise sehr billig, bey jener für eine Stagione wechseln sie bedeutend nach dem Rufe der engagirten Künstler und der Wahrscheinlichkeit einer mehr oder minder guten Leistung, bey der Miethe für einen Abend aber bringt der letztere dann schon bekannte Umstand eine unglaubliche Preisverschiedenheit hervor; am theuersten sind sie jedoch am Abende der Eröffnung der Stagione, wo sie das drey- bis zehnfache des

gewöhnlichen Preises kosten. In der Scala sind die ersten vier Reihen Logen Privateigenthum, die fünfte Reihe, der Regierung zustehend, wird dem Impresario überlassen. Eine Loge in diesem Theater ist ein liegendes Gut, wie Haus und Hof, wird eben so verkauft, verpfändet und vermiethet, und der Eigenthümer derselben ist oft von dem Benutzer eine ganz verschiedene Person. Die jährliche Miethe einer guten Loge (jene der Bühne gegenüber oder auch die des Proscenium selbst sind die gesuchtesten) kommt, im zweyten Range als dem vorzüglichsten, im Durchschnitte, auf 100-120 Dukaten, die Miethe einer solchen für die Carnevalsstagione auf 60-70 Dukaten zu stehen; an den einzelnen Abenden unterliegt der Preis einer Loge gewaltigem Wechsel, von sechs Zwanzigern bis zu zwanzig Dukaten, die bey der Eröffnung der Carnevalsstagione 1835, für welcher die Malibran engagirt war, bezahlt wurden; im Verlaufe der Stagione galt die Loge, wenn die Malibran auftrat, 3-4 Dukaten, als sie aber die ersten Vorstellungen in Mailand gab (im Sommer 1834), both man dafür jeden Abend 8-10 Dukaten. Der gewöhnliche Preis für eine erste Vorstellung

ist 30-40 Zwanziger; die erste Logenreihe erhält sich fast im selben Preise, wie die zweyte, die dritte kostet jährlich 70-80, die vierte 50-60 Dukaten. Für den Carneval rechnet man in Durchschnitte die Hälfte des jährlichen Miethpreises. Die *Sperrsitze*, von den Habitué's des Theaters, die friedlich und bequem ihr Theatervergnügen geniessen wollen, so wie von den Fremdem gesucht, gelten je nach dem Theater, 1 bis 3 Zwanziger, und sind, wenig begehrt, nicht in grosser Anzahl vorhanden. Nur an dem Abende der Eröffnung des Theaters, so wie bei der ersten Vorstellung einer Oper ist starke Nachfrage nach ihnen, und dann werden sie Gegenstand der Spekulation; an den ersten Abenden der Malibran in der Scala both man 12 Zwanziger dafür. Der *Eintrittspreis* wird entweder gegen Billet entrichtet, oder es findet ein Abonnement statt. Ersteres geschieht von den seltenen oder ungewissen Besuchern des Theaters, oder von dem Fremden; der Eintrittspreis (die « Porta » genannt) ist, mit Rücksicht auf die dargebothene Leistung mässig, und richtet sich nach deren Beschaffenheit, so wie nach dem Theater. In der Scala beträgt es

bey der « Opera seria » mit grossen Ballett 3 Zwanziger, bey der « Opera buffa oder semiseria » mit einem Ballett « di mezzo carattere » zwey Franken. In der Canobbiana zahlt man, wenn dort die grosse Oper statt findet, 2 Zwanziger; auf den kleineren Theatern gilt die « Porta » bey der Oper 1 1/2 und bey dem Schauspiel überhaupt einen Zwanziger. So gering dieser Preis ist, so wird er doch durch das übliche Abonnement noch bedeutend herabgesetzt. Denn dieses liegt sowohl im Interesse des stabilen Theaterbesuchers, da er täglich oder doch sehr häufig seine Gesellschaft im Theater aufsucht, als in jenem des Unternehmers, welcher hiedurch einen bedeutenden Zuspruch von Personen erhält, auf die er bey täglicher Bezahlung nicht rechnen könnte, und damit zugleich, was die Hauptsache ist, eine bedeutende vorhinein ihm zufliessende Einnahme gesichert erhält, welche von dem immer ungewissen Erfolge der Oper oder des Schauspiels gänzlich unabhängig ist. In der Scala, so wie überhaupt in den grossen Theatern, deren Geräumigkeit insbesondre auf diese Sitte berechnet ist, erscheint das Abonnement als die

bedeutendste Hülfsquelle, gegen welche der anderweitige Ertrag nur als Neben-Einnahme sich darstellt, welches durch die ungemein grosse (anderswo auch schon des Raumes halber unmögliche) Anzahl von Abonnenten, deren die Scala im letzten Carneval nicht weniger als *zweytausend fünfhundert* zählte, erklärlich wird. Der Preis des Abonnements richtet sich nach der Stagione, nach der Zahl der Vorstellungen, besonders aber nach der Beschaffenheit der auftretenden Künstler, d. h. vor allem nach jener der Prima Donna. In der Scala zahlte man sonst während der Carnevalsstagione für 72 Vorstellungen 40, dann 50-60 Zwanziger, welche auf 75 Zwanziger erhöht wurden, als die Pasta sang; während des Engagements der Malibran stieg der Preis auf 80, gegenwärtig aber erhält er sich auf 75 Zwanziger. Da das Theater ein königliches ist, so hat die Regierung dabey für ihre Beamten und das Militär besondere Erleichterungen bedungen; erstere zahlen nur 3/4, letztere aber bloss 2/5 des Abonnementspreises. Bey dem Schauspiele wird das Abonnement entweder für die ganze Stagione, gewöhnlich aber, da sich doch nicht viele

hiezu bestimmt finden, für eine Reihe von 12 oder 24 Vorstellungen, welches dann nach Massgabe der Compagnie 5-12 Zwanziger kostet, eröffnet; doch tritt dabey, seiner Erheblichkeit nach, das Abonnement bedeutend hinter die « Porta » zurück. Die Sperrsitze und die Gallerie (der Lobbione in der Scala) werden von dem Impresario gewöhnlich an einem Spekulanten für die ganze Stagione vermiethet, welcher dann die Billete nach einem fixirten Preise (der freylich hinsichtlich der Sperrsitze bey grosser Nachfrage nicht eingehalten wird) ablässt. Die Logen in den kleinen Theatern kosten im Durchschnitte 3-6 Zwanziger für den Abend; bey längerem Abonnement sind sie noch wohlfeiler.

RESULTATE DES THEATERWESENS 1832 UND 1838.

Die Darstellung der Verhältnisse, welche die Zustandebringung der verschiedenartigen Vorstellungen auf den italienischen Bühnen würde nur unvollständig seyn, wenn sie nicht zugleich das Ergebniss jener vielseitigen Bestrebungen und ihren praktischen Erfolg vor Augen führte. Ich lasse daher eine gedrängte Uebersicht der dramatischen Leistungen folgen, welche in einem gegebenen Zeitpunkte in *Ober-* und *Mittelitalien* zur Erscheinung kamen, und zwar in den Jahren 1832 (wo ich Gelegenheit hatte, diese Verhältnisse aus eigner Anschauung näher kennen zu lernen), und 1838, der jüngst verflossenen Stagione,

des Vergleiches halber. Wenn ich insbesondere die Epoche des Carnevals wähle, so glaube ich diese Wahl durch die Betrachtung rechtfertigen zu können, dass in diesem Zeitabschnitte die meisten Theater dem Publikum eröffnet werden; ich sage die meisten, denn zu keiner Jahrzeit sind, wie bereits bey der Angabe über den Wechsel der Stagione bemerkt worden, alle vorhandenen Bühnen in Thätigkeit; so wie denn auch im Carnevale 1832 Theater ersten Ranges, z. B. das Teatro Comunale in Bologna, jenes von Padua, und viele des zweiten und dritten Ranges, als die Theater von Bergamo (in der untern Stadt), Como, Udine, Treviso, Varese, Monza, ec. geschlossen blieben. Obgleich nun die nachfolgende Uebersicht keineswegs die vollständige Reihe aller bestehenden Bühnen in sich fasst, so enthält sie dennoch eine ziemlich genaue Aufzählung aller in der günstigsten Periode den vergnügungslustigen Bewohnern zugänglichen Hallen der dramatischen Kunst (1), welche vielleicht ihrer Neuheit

(1) Kein Theater von Bedeutung ist dabey übersehen worden, wenn gleich eine oder die

wegen einigen Anspruch auf das Interesse der Freunde der szenischen Künste stellen dürfte.

In Ober- und Mittelitalien (d. h. Italien mit Ausschluss von Neapel und Sizilien) erfreuten sich zur Zeit des Carnevals 1832 nicht weniger als 50 Städte, wovon 14 auf das lombardisch-venezianische Königreich mit Einschluss von Triest, und 36 auf die übrigen Landestheile kamen, des Vergnügens szenischer Darstellungen, und es waren in diesen Städten 71 (21-50 (1)) Theater dem Publikum geöffnet. Von dieser Gesammtzahl waren 18 (10-8) der Aufführung von Opern und Balletten, 33 (8-25) der blossen Oper,

---

andere kleine Bühne, von deren Thätigkeit keine Nachricht nach Mailand gelangt ist, hiebey nicht vorkommen mag.

(1) Um vielfache Wiederholungen zu vermeiden, werden in den Parenthesen die Antheile kurz angedeutet, welche von den angegebenen Hauptsummen 1. auf das lombardisch-venezianische Königreich mit Einschluss von Triest, und 2. auf die übrigen Gebiethe von Ober- und Mittelitalien entfallen.

eins (— 1) der Oper und dem Schauspiele eins (1 —) dem Schauspiele und dem Ballette, 17 (4-13) dem Schauspiele allein, und eins (— 1) diesem sowohl als akrobatischen Vorstellungen gewidmet. Nimmt man die Gattung der verschiedenen Darstellungen zum Eintheilungsgrunde, so zeigt sich, dass in drei Viertheilen der Gesammtzahl, nämlich auf 52 (16-36) Theatern Opern, in 19 derselben (8-11) Ballette, und gleichfalls auf 19 (5-14) Bühnen Schauspiele gegeben wurden. Es dürfte hier ein schicklicher Platz seyn, die erwähnten Theater und ihre Vertheilung in die einzelnen Länder umständlich anzuführen, wobey zur Ersparung des Raumes auch sogleich auf das Jahr 1838 Bedacht genommen wird. Hievon kommen nämlich auf:

das lomb.-venez. Königreich mit Einschluss von Triest (1).

	1832	1838
Mailand. K. k. Theater alla Scala	O. u. B.	O. u. B.
alla Canobbiana	S. u. B.	
» Teatro Re	S.	O.
» » Carcano	S.	S.
Pavia	O. u. B.	O.
Lodi	O.	O.
Crema	O.	O.
Cremona. Teatro della Concordia	O. u. B.	O. u. B.
Codogno	O.	O.
Bergamo. Theater in der obern Stadt	O. u. B.	O. u. B.

---

(1) *O.* bedeutet Oper, *B.* Ballett, *S.* Schauspiel, *A.* akrobatische Vorstellungen, welche nur auf einem Theater vorkommen, und bloss desshalb mit angeführt wurden, weil auf demselben Theater auch dramatische Vorstellungen statt fanden. Die bestehenden Marionetten Theater sind hier natürlich nicht mitbegriffen.

	1832	1838
Brescia.	O.	O. u. B.
Mantua	O. u. B.	O. u. B.
Verona. Teatro Filarmonico	O. u. B.	O. u. B.
Vicenza. Teatro Eretennio	O.	O.
Este.		O.
Padua. Teatro nuovissimo.	O.	S.
Treviso.		S.
Venedig. Gran Teatro della Fenice	O. u. B.	O. u. B.
» Teatro Malibran (ehemals S. Gio. Grisostomo) . .	O.	
» Teatro S. Samuele	O.	
» Teatro Gallo (auch S. Benedetto genannt)	S.	S.
» Teatro Apollo (ehemals S. Luca) . .	S.	O.
Triest. Teatro Grande . .	O. u. B.	O. u. B.

Die Sardinischen Staaten.

Turin. Teatro Regio . . .	O. u. B.	O. u. B.
» Teatro Sutera . . .	O.	O.
» Teatro D'Augennes	S.	S.

	1832	1838
Genua. Teatro Carlo Felice	O. u. B.	O. u. B.
» Teatro S. Agostino	S.	S.
Novara		O. u. B.
Vigevano		O.
Alessandria		O.
Nizza		O.
Sassari		O.
Alghero		O.
Cagliari	O.	O.
Cuneo	O.	O.
Saluzzo	O.	O.
Vercelli	O.	
Savona	O.	
Ivrea	O.	O.
Varallo	O.	
Chiavari	O.	O.
Valenza	O.	
Casale Monferrato	O.	
Pinerolo		S.
Mortara		O.
Brà		O.

Herzogthum Parma.

	1832	1838
Parma	O. u. B.	O. u. B.
Piacenza	O. u. B.	O. u. B.

Herzogthum Modena.

Modena. Teatro Comunale	O. u. B.	O. u. B.
Reggio. Teatro Comunale	O.	O.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz. K. k. Theater della Pergola	O. u. B.	O. u. B.
Teatro nuovo	S.	S.
» del Cocomero .	S.	O.
» Alfieri	S.	S.
» Goldoni	S.	S.
» di Piazza Vecchia	S.	S.
» di Borgo Ognissanti	S.	S.
Livorno. Teatro dei Signori Avvalorati	O.	O.
Pisa. Teatro dei Signori Ravvivati	O.	O.

	1832	1838
Siena. Teatro dei Signori Rinnovati	O. u. B.	O.
Prato. Teatro Nuovo . . .	O.	O.
Arezzo. Teatro della Fraternità	O.	

Herzogthum Lucca.

Lucca. Teatro della Pantera	S.	O.
Viareggio		O.

Kirchenstaat.

Rom. Teatro Torlonia genannt d'Apollo .	O. u. B.	O. u. B.
» Teatro degli Illustrissimi signori Marchesi Capranica, genannt Teatro Valle	O. u. S.	O. u. S.
» Teatro Tordinona .	S.	O. u. B.
» Teatro di Torre Argentina	S.	S.
» Teatro Pallacorda .	S.	S.

	1832	1838
Rom. Teatro Alberti . . .	A.	
Bologna. Teatro Comunale		O. u. S.
» Teatro Badini . .	S.	S.
» Teatro del Corso		S.
Ferrara	O.	O.
Lugo	O.	
Rimini	O.	O.
Pesaro	O.	O.
Jesi	O.	O.
Ancona	O.	O.
Macerata	O.	
Camerino	O.	
Spoleto	O.	
Fuligno (1)	O.	
Perugia	O. u. B.	O.
Forlì		S.
Cesena		S.
Ravenna		S.

(1) Als Fuligno durch das Erdbeben verwüstet wurde, zog die dortige Operngesellschaft nach Fermo.

Die meisten Theater waren demnach im Jahre 1832 eröffnet in Florenz (7), in Rom (6, eigentlich 5), Venedig (5) und Mailand (4), wovon für die Oper die grösste Anzahl in Venedig (3) bestimmt war; unter sämmtlichen Bühnen aber nahm die Scala in Mailand den ersten Rang ein. Auf den 52 für die Oper eingerichteten Theatern debutirten 393 (136-257) Sänger und Sängerinnen, worunter jedoch bloss die namentlich aufgeführten Primi und Secondi Cantanti mit Ausschluss des weit zahlreicheren Chorpersonals, begriffen sind; Primedonnen traten insbesondere 69 (28-41) auf, unter welchen die grosse Pasta — in der Scala — voran glänzte; ausser dieser waren die bekannteren die Tosi, Carradori-Alban, Giuditta und Giulietta Grisi, Blasis, Schütz, Unger, Corri-Paltoni; die reichere Ausstattung der Ballette forderte natürlich eine verhältnissmässig bedeutendere Anzahl von Tänzer und Tänzerinnen. Auf den 19 Bühnen, wo Ballette zur Aufführung kamen, figurirten nicht weniger als 332 (158-174) Primi und Secondi Ballerini sammt jenen di mezzo Carattere; rechnet man hiezu das eigentliche Corpo di Ballo, d. h. die Zöglinge

der Tanz-Schulen (deren Anzahl bloss in Mailand 60, in Turin 16 betrug), die Corifei und Comparse, so beläuft sich die Gesammtsumme der bei den Balletten verwendeten Personen, mit Ausschluss der stets dabey vorkommenden militärischen Aufzüge und sonst verwendeten Soldaten sammt aller andern Art von Statisten (mit deren Inbegriff oft in einem Ballette der Scala allein 500 Personen auftreten) auf ungefähr 950 bis 1000 (450-500 bis 550) Individuen. Wenn man die Zahl der angeführten Theater mit der Gattung der darauf gegebenen Vorstellungen und der Anzahl des dabey verwendeten Personals vergleicht, so zeigt sich, dass als Hauptsitz der szenischen Künste das durch den Reichthum seiner Bewohner ausgezeichnete lombardisch-venezianische Königreich erscheint. Die Richtigkeit dieser Behauptung stellt sich noch mehr heraus, wenn man die Bevölkerung dieses Königreichs von vier Millionen zur Einwohnerzahl der übrigen Staaten Ober und Mittelitaliens von zehn Millionen zusammenhält. Es ist hiebei überdiess zu bemerken, dass gerade in den Städten des ersteren Landes die meisten Theater ihre Haupt-

stagione in den Sommermonaten wegen der häufigen daselbst vorkommenden Messen und Märkte feyern, und viele derselben daher im Winter geschlossen bleiben, oder nur ihre mindere Stagione abhalten, während in den übrigen Gebiethen Italiens, wo dieser Grund grossentheils wegfällt, die Hauptperiode für das Theatervergnügen mit der Carnevalszeit zusammentrifft.

Zu einer Theaterstatistik gehört endlich vorzugsweise die Angabe der zur Aufführung gekommenen Opern und ihrer Verfasser; es lassen sich daraus sichere Schlussfolgerungen über den herrschenden Geschmack und die wechselnde Mode ableiten, wobei freilich zu wünschen wäre, dass man, eben so wie weiter unten in Bezug auf die Gegenwart geschieht, eine Parallele mit einer früheren Zeit aufstellen könnte. Im Allgemeinen wurden im Jahre 1832 auf den 52 (16-36) der Oper gewidmeten Bühnen 135 (49-86) melodramatische Produktionen gezählt; bei dieser Angabe jedoch ist natürlich jede Oper, die an mehreren Orten zur Aufführung kam, eben so oft einzurechnen. Frägt man aber insbesondere nach der Zahl der Opern, wel-

che den Gegenstand jener Produktionen ausmachten, so müssen 59 (37-35) Opern, die von 20 (17-15 (*)) verschiedenen Tondichtern herstammten, angegeben werden. Unter letzteren stellen sich Rossini, Bellini, Donizzetti und Pacini als jene Meister dar, deren Compositionen die meiste Verbreitung fanden; die Musik Rossini's ertönte auf 34, jene Bellini's auf 20, die Donizzetti's auf 12 und jene Pacini's ebenfalls auf 12 Bühnen. Hiebei ist aber zu bemerken, dass die Schöpfungen Bellini's, Donizzetti's und zum Theil auch Pacini's den Gegenstand der Hauptproduktionen auf den vorzüglicheren Theatern ausmachten, während die schon bekannteren Werke Rossini's meist auf den Bühnen zwei-

(*) In den beiden letzten Angaben stimmen die Theilsummen mit der Hauptsumme aus dem Grunde nicht überein, weil die Compositeure und ihre Opern, welche sowohl im lombardisch-venezianischen Königreiche als im übrigen Italien vorkommen, hier eben so wie dort, foglich in der Summirung doppelt erscheinen, während sie in der voranstehenden Hauptsumme wie natürlich nur einmahl gezählt wurden.

ten und dritten Ranges, auf den bedeutenderen aber nur als Aushülfsopern (opere di ripiego) in die Scene kamen. Den genannten Meistern zunächst standen Mercadante und Vaccaj; die Leistungen eines jeden derselben wiederholen sich auf sechs verschiedenen Bühnen. Auf die grössere oder mindere Verbreitung der Musik dieses oder jenes Autors, nahmen — nebst dem Rufe des Compositeurs und der Neuheit seiner Werke — die Zahl der von jedem derselben bereits vorhandenen melodramatischen Kunstwerke einen fühlbaren Einfluss. An der erwähnten Summe von 59 zur Aufführung gekommenen Compositionen hatte den grössten Antheil Rossini, von welchem nicht weniger als 16 Opern gegeben wurden; diesem folgte Pacini mit 10, Donizzetti mit 7, und Bellini mit 4 Opern; fast zwei Drittheile der Zahl sämmtlicher dargestellten Opern rührt demnach von diesen vier Meistern her, während die übrigen 16 Autoren das letzte Drittheil jener Summe, 22 Opern, zur Aufführung brachten. Eine eben so grosse Verschiedenheit herrschte unter den einzelnen Opern selbst, je nachdem sie mehr oder weniger Anspruch auf die Gunst des

Publikums machen durften. Bellini's Straniera gewann hierin allen übrigen Opern den Vorrang ab, und kam auf 9 Theatern zur Vorstellung; ihr folgte Rossini's Cenerentola mit 7, und Vaccaj's Zadig und Astartea mit 6 facher Aufführung an verschiedenen Orten. Die Kenntniss der einzelnen Opern dürfte Manchem nicht als überflüssig erscheinen, darum mag derselbe Grund der Vollständigkeit, welcher die Angabe der einzelnen Theater rechtfertigen sollte, auch für die Aufzählung der auf denselben vorgestellten Opern gelten; die eingeschlossenen Zahlen hiebey bezeichnen die verschiedenen Orte, an welchen eine und dieselbe Oper auf das Repertoire kam. Wir beginnen mit dem Chorführer und Repräsentanten der neueren italienischen Opernmusik, dem fruchtbaren und melodiereichen *Rossini.* Von seinen Opern wurde gegeben — la Cenerentola (7), il Barbiere di Siviglia (5), la Semiramide (5), Matilde di Shabran (5), il Turco in Italia (4), l'Italiana in Algeri (4), l'Assedio di Corinto (4), la Gazza Ladra (3), Mosè (2), Corradino (2), Otello (1), Riccardo e Zoraide (1), il Conte Ory (1), la Donna del Lago (1),

Torvaldo e Dorliska (1), l'Inganno Felice (1). Rossini's Manier steht zunächst *Pacini;* vom ihm hörte man: gli Arabi nelle Gallie (5), la Gioventù di Enrico V (2), Ivanhoe (1 neue für die Fenice in Venedig geschriebene Oper), il Corsaro (1 neue für die Scala in die Scene gesetzt), il Falegname di Livonia (1), l' Ultimo Giorno di Pompei (1), i Portoghesi in Africa (1), i Crociati in Tolemaide (1), la Bella Tavernara (1), il Barone di Dolsheim (1). Den Uebergang aus der Rossinischen zur neuesten Schule, welcher seine letzten Werke anschliessend angehören, bildet *Donizzetti*, in der Ausführung glücklicher als in der Erfindung; aus seinen Werken kamen zur Vorstellung: Olivo e Pasquale (6), Anna Bolena (3), l'Esule di Roma (3), Otto mesi in due ore (2), Ugo conte di Parigi (1 neu für die Scala componirt), la Gabbia dei Matti (1), le Convenienze Teatrali (1). An Donizzetti schliesst sich, als Gründer und so zu sagen als Haupt der neuesten Schule, der tief fühlende *Bellini* an, welchem man in Italien die Wiederherstellung der wahrhaft dramatischen Composition, der innigen Beziehung des Wortes zum musikalischen

Ausdrucke verdankt. Er ist nicht sehr fruchtbar, und hat im Vergleich zu seinen Kunstgenossen, noch wenige (sechs bis sieben) Opern zu Tage gefördert, welche aber fast sämmtlich allgemeinen Beifall erhielten. Bei seiner frischen Jugend aber, darf man von ihm, wenn hoffentlich sein ausgezeichnetes Talent nachhaltig bleibt, noch zahlreiche und gediegene Leistungen erwarten (*). Es wurden von ihm aufgeführt: la Straniera (9), welche bereits in den letztvergangenen zwei Jahren auf allen vorzüglicheren Theatern Italiens der Reihe nach eine glänzende Aufnahme gefunden hatte, was nicht minder der Fall war mit dem Pirata (5); einen nicht so ausgezeichneten aber immerhin namhaften Erfolg gewann i Capuleti e i Montecchi (5), und von der Norma (1) die neu für die Scala geschrieben war, den Glanzpunkt der dortigen Carnevalsstagione bildete, muss die Zukunft entscheiden, welcher Antheil des

---

(*) Diess war im Jahre 1832 geschrieben; leider wurde uns nicht lange nachher Bellini in der ersten Blüthe seines Alters durch einen allzufrühen Tod geraubt.

mit jeder Vorstellung steigenden Beifalles dem Tondichter, und welcher andere Antheil daran der unübertrefflichend Darstellerinn der Hauptrolle, der Pasta, auf deren allgewaltige Kunst aber auch Bellini nicht nur die Hauptrolle, sondern die Anlage der ganzen Oper berechnet hatte, gebührte (*). Unter den neuern Componisten Italiens, welche sich von einer sklavischen Nachahmung Rossini's lossagten, und ihre besondere Sorgfalt auf die Behandlung der wieder zu Ehren gebrachten Instrumentalmusik mit glücklicher Benützung der Chöre wendeten, muss neben den beiden letztgenannten *Mercadante* erwähnt werden, welcher nebst seiner frühern sehr beliebten Oper Elisa e Claudio (5) die Normanni in Parigi (1 neu für das k. Theater in Turin componirt) zur Ausführung brachte. Von *Vaccaj* erschien nur eine einzige Oper, Zadig ed Astartea (6) deren Ruf jedoch bereits fest begründet ist, auf den

---

(*) Sie hat entschieden, und Norma, die allenthalben mit Enthusiasmus aufgenommen wurde, ihren Platz unter den grössten Meisterwerken neuer Operndichtung angewiesen.

Bretern. Die noch übrigen 14 Autoren gehören theils zu den älteren, theils zu den jüngern Compositoren, deren Schöpfungen die öffentliche Aufmerksamkeit nicht in so hohem Grade, wie die sechs erstgenannten, auf sich zogen. Es erscheint hierunter *Morlacchi* mit Tebaldo ed Isolina (3), *Coccia* mit Clotilde (2) und l' Orfano della Selva (1), *Pugni* mit der Vendetta (1 neu für die Scala geschrieben), *Ricci* mit der Orfanella di Ginevra (4) und dem Nuovo Figaro e la Modista (1 neu für Parma componirt), *Auber* mit der Stummen von Portici (1), *Generali* mit der Contessa di Colle Erboso (1), Adelina (2) und Francesca da Rimini (1), *Gnecco* la Prova d' un' Opera Seria (3), *Fioravanti* le Cantatrici Villane (1) und la Capricciosa pentita (1), *Mayer* gli Originali (1), *Barocci* il Poeta Stracciapane (1), *Cannetti* il Matrimonio contrastato (1), *Nicelli* il Proscritto (1). Von den beiden ephemeren Opern: il Castello di Montenero (1) und l'Osteria delle Poste (1) konnte ich die Verfasser nicht in Erfahrung bringen, wodurch aber meine Leser nicht viel verloren haben. Ein flüchtiger Blick auf die eben

geschlossene Liste gibt einen merkwürdigen Aufschluss über die Nationalität der dargestellten Opern und ihrer Verfasser. Der Umstand, dass letztere fast sämmtlich, eben so wie der Charakter ihrer Produktionen, dem eigenen Lande angehörten, zeigt von der Vorliebe, welche allenthalben in Italien für die einheimische Musik angetroffen wird. Die einzige Ausnahm hievon macht eine Produktion der Auber'schen Stummen von Portici im grossen Theater zu Triest, welche von dem zufälligen — und seltenen — Umstande herrührte, dass die Mehrzahl des dortigen Sängerpersonals aus Franzosen, deren sonst auf den italienischen Bühnen nicht viele anzutreffen sind, bestand. Von deutschen Meistern kam keine Oper zur Aufführung, wiewohl deutsche Musik mit und ohne Veränderung auf so manchem grossen und kleinen Theater — freilich unter anderer Firma — vom Publikum mit lebhaften Beifalle aufgenommen wurde. Merkwürdig bleibt übrigens, dass die vorzüglicheren Compositeure, welche sich in der neuesten Zeit einen Ruf erworben, fast sämmtlich junge Männer, aus dem Königreiche *Neapel* gebürtig sind, welchen Vor-

zug jenes Land unstreitig der trefflichen Musikschule in der dortigen Hauptstadt verdankt. Pacini, Bellini, Mercadante, Ricci, Coccia, deren Schöpfungen von allen Bühnen wiederhallen, sind sämmtlich in der neuesten Zeit aus Neapel hervorgegangen. Was die Nationalität der Opern betrifft, so zeigt sich das lombardisch-venezianische Königreich als das Land, und insbesondere Mailand als die Stadt, für deren Theater die beliebtesten und zahlreichsten der das gegenwärtige Repertoire der italienischen Oper bildenden Kunstwerke geschrieben wurden, so wie denn überhaupt die Scala als die Königinn des Opernwesens in Italien anerkannt da steht. Von Mailand und dem lombardisch-venezianischen Königreiche ging der Impuls aus, welcher die neueste Methode der Composition beförderte und in die Höhe brachte, als man anderwärts noch starr und fest an der Rossinischen Manier als dem alleinigen und ausschliessenden Meister jeglicher dramatischen Tondichtung hielt, jede Abweichung hievon aber als eine Sünde gegen den guten Geschmack angesehen und bestraft wissen wollte. Diese widerstreitende Richtung

findet noch gegenwärtig ihre volle Bestätigung in der blossen Zahlenangabe der Theater, in welchen die Opern vom neuen und neuesten Style zur Aufführung gekommen sind. Obgleich nämlich die meisten Werke Bellini's und Donizzetti's ursprünglich für lombardisch-venezianische Bühnen componirt wurden, und eben deren hier die früheste Verbreitung fanden, so herrscht doch noch immer die Neigung zu den Schöpfungen dieser beiden Meister vor, während Pacini und Rossini ihre standhaftesten Anhänger in anderen Gebiethen zählen. Es mag dieses aus folgendem Beispiele klar werden. Die Musik Bellini's ertönte, wie bereits erwähnt, in ganz Ober- und Mittelitalien auf 20, jene Donizzetti's auf 12, und jene Mercadante's auf 6 Bühnen; hievon finden sich die Hälfte im lombardisch-venezianischen Königreiche, wo man Bellini's Opern auf 9, Donizzetti's auf 6, und Mercadante's auf 3 Theatern zur Vorstellung brachte. Anders gestaltet sich dieses Verhältniss mit den Compositionen Pacini's und Rossini's, welche nur zum vierten Theile im genannten Königreiche ihre Aufführung zu bewerkstelligen vermochten; von den 12

Bühnen auf welchen Pacini's Musik einstudirt wurde, lagen 4, und von den 34 Theatern, in denen man Rossini's Partituren ausführte, befanden sich gar nur 8 im Bereiche jenes Landes, während ausserhalb desselben Pacini 8 und Rossini 26 Opernhäuser mit seinen Tönen erfüllte.

Diess war, in äusseren Umrissen, der Stand des italienischen Bühnen- und namentlich Opernwesens in Jahre 1832. Vergleichen wir nun hiemit die Lage dieser Verhältnisse im Jahre 1838, und wir werden zur Ueberzeugung gelangen, dass im Allgemeinen der Typus, als der Ausdruck eines ständigen Verhältnisses, derselbe geblieben ist, während sich in der Richtung des Geschmackes eine deutlich wahrzunehmende Veränderung ergeben hat. Die Zahl der Städte Ober- und Mittelitaliens, in welchen während des Carnevals 1838 Theatervorstellungen statt fanden, beträgt 55, und hat sich gegen 1832 um fünf vermehrt. Das lombardisch-venezianische Königreich mit Einschluss von Triest fügte seiner früheren Zahl zwey hinzu, in den übrigen Landestheilen aber fand eine Vermehrung von dreyen statt. Auch die dem Publikum

geöffneten Theater hatten um vier zugenommen, 75 (21-54) an der Zahl, welche Vermehrung den Provinzen ausserhalb des l. v. Königreiches zufiel. Der Aufführung von Opern und Balletten blieben hievon 17 (8-9), der blossen Oper 35 (8-27), der Oper und dem Schauspiele 2 (0-2), dem Schauspiele und Ballette 1 (1-0), und dem Schauspiele allein 20 (4-16) gewidmet. Der Gattung der Darstellungen nach blieben fast drey Viertheile sämmtlicher Theater, nämlich 54 (16-38) der Oper, 18 (9-9) dem Ballette, und 23 (5-18) dem Schauspiele vorbehalten. Diese Zahlen stimmen mit jenen des Jahres 1832 fast durchaus überein; nur zeigt sich in den Provinzen ausserhalb der Lombardie und Venedig eine Vermehrung der Opern auf zwey Theatern und eben dort eine Zunahme des Schauspieles auf vier Bühnen. Unter den einzelnen Landestheilen aber geht, hinsichtlich der Beschaffenheit der Darstellungen, das lomb.-venez. Königreich den übrigen voran; denn während dort fast drey Viertheile der den szenischen Künsten geöffneten Theater für die Oper, nebstbey aber die Hälfte für das Ballett bestimmt waren, und nur der vierte Theil dem Schauspiele vorbehalten

blieb, gelangte in den übrigen Provinzen das Ballett etwa nur auf den sechsten Theil der Bühnen, die Oper füllte zwei Drittheile und das Schauspiel ein Drittheil derselben auf. Hinsichtlich der Zahl der eröffneten Theater behaupten Florenz (7), Rom (5) und Mailand (4) noch immer den Vorrang, wovon der Oper die grösste Anzahl in Rom (3) gewidmet war, wiewohl es übrigens oft auch in Mailand der Fall ist, dass in drey Theatern zu gleicher Zeit Opern aufgeführt werden. An jene Städten reihen sich Venedig, Turin und Bologna mit je drey eröffneten Theatern. — Die Zahl der engagirten Primi und Secondi Cantanti hatte gegen 1832 um 58 abgenommen, es waren ihrer noch 335 (117-218); dagegen aber war die Zahl der Primedonnen — da jetzt fasst jede Sängerinn so heissen will, — in einem Erstaunen erregenden Fortschreiten begriffen, denn von 69 war sie auf 94 (36-58) gestiegen! Mit der Zahl ist jedoch nicht zugleich die Kunstfertigkeit und die Bedeutung derselben erhöht, denn wir vermissen unter ihnen mehrere Namen des früheren Jahres, wie die Pasta, Grisi, Tosi, Carradori, ohne dass ihre Lücken von ebenbür-

tigen Nachfolgerinnen ausgefüllt wurden. Die vorzüglicheren der in Thätigkeit befindlichen Prime Donne waren die Schoberlechner, Tadolini, Schütz, Unger, Blasis, Brambilla und Frezzolini.

Auf sämmtlichen der Oper gewidmeten Theatern zählte man 127 (*) (51-76) melodramatische Produktionen; die Zahl der hiebey zur Aufführung gekommenen Opern war 68 (37-41), welche von 27 (18-17) Tondichtern herrührten. Blieben diese Verhältnisse (mit Ausnahme der um ein Viertheil bedeutender gewordenen Zahl der Compositeure) fasst die gleichen, wie im Jahre 1832, so gab sich hinwieder rücksichtlich der Vorliebe für die Gattung der hiedurch repräsentirten Musik und für deren vorzüglichste Meister eine bemerkenswerthe Veränderung in der Geschmacksrichtung kund. Unter den Meistern, deren Schöpfungen sonst zu den beliebteren gehör-

---

(*) Auch diese Zahl macht nur auf annährende Genauigkeit Anspruch, da in den der Aufzählung zum Grunde liegenden Nachrichten leicht eine oder die andere Oper auf kleineren Bühnen unerwähnt geblieben seyn mag.

ten, war Pacini verschwunden, und selbst Rossini, dessen Werke allein im Jahre 1832 auf mehreren Bühnen ertönten als jene Bellini's und Donizzetti's zusammengenommen, musste sich mit dem dritten Platze begnügen. Dagegen traten die beyden Meister der neuen Schule, Bellini und Donizzetti vollends in den Vordergrund, denn jeder von ihnen brachte seine Tondichtungen auf 23, Rossini die seinigen auf 15 Bühnen zur Aufführung, wobey noch weiter bemerkt werden muss, dass die beyden ersten Compositeure die Hauptproduktionen für die vorzüglicheren Theater lieferten, die Rossini'schen Opern aber, mit einigen Ausnahmen, häufig nur als Aushülfs-Opern dienten. An die eben genanntem Meister reihen sich Ricci und Mercadante, deren Compositionen auf 6 Bühnen vom ersteren und auf 4 vom letzteren erschienen. Dieses Verhältniss zeigt um so auffallender die Beliebtheit der Bellini'schen Musik, wenn man bedenkt, dass er nur wenige Partituren geschrieben hat, und dass, während fast *alle* seine Opern zur Ehre der Aufführung gelangten, die Zahl der von ihm auf 23 Theatern gegebenen sich doch nur auf sieben be-

schränkt, während die fruchtbareren Meister Donizzetti und Rossini mit dem Schatze ihrer Tondichtungen eine reiche Auswahl gewährten, die denn dieselben auch zur Hälfte oder zum dritten Theile traf. Es gehörten nämlich von den zur Vorstellung gelangten Opern Donizzetti die meisten, d. i. 11, Rossini 10, Bellini 7 an; ihnen folgten Ricci mit 4 und Mercadante mit 3 Opern; die übrigen 22 Autoren lieferten ihrer zusammen 25. In diesen Zahlen drückt sich die veränderte Geschmacksrichtung noch offenkundiger aus; denn während im Jahre 1832 Rossini und Pacini 26, d. h. mehr als die Hälfte sämmtlicher Opern, Donizzetti und Bellini zusammen aber nicht einmahl den fünften Theil, nämlich 11, lieferten, hat sich jetzt das Verhältniss, obwohl die Gesammtzahl der Opern gleich geblieben, beynahe umgekehrt, da Rossini und Pacini nur noch 12, Donizzetti und Bellini aber 17 Opern zur Aufführung brachten. Die einzelnen Opern sämmtlicher Meister theilten sich in nachfolgender Weise in die Gunst des Publikums. Donizzetti's *Belisario* ging dabey allen anderen voran, er ward auf 8 verschiedenen Theatern in die Szene gesetzt; nach ihm kam

Bellini's Sonnambula mit 7-, Norma mit 6-, Beatrice di Tenda mit 6-, Rossini's Barbiere mit 6-, dessen Cenerentola mit 5-, Bellini's Puritani mit fünffacher Aufführung an verschiedenen Orten. Man sieht daraus dass weniger die Neuheit als die Trefflichkeit der Tondichtung die mehrfache Wiederholung derselben veranlasste. — Noch erübrigt, die einzelnen zur Vorstellung gelangten Opern namentlich, mit Angabe der Meister und der Zahl der Theater, wo diess der Fall war, aufzuführen. *Donizzetti* lieferte: Belisario (8), Lucia di Lammermoor (4), l' Elisir d'Amore (3), Marino Faliero (3), Parisina (3), Anna Bolena (3), Roberto Devereux (2), Gemma di Vergy (2), l'Ajo nell' Imbarazzo (1), Maria Rudenz (1), Lucrezia Borgia (1). Von *Rossini* hörte man: il Barbiere di Siviglia (6), Cenerentola (6), Semiramide (2), Mosè (2), l'Inganno felice (1), la Gazza ladra (1), l'Assedio di Corinto (1), Matilde di Shabran (1), Otello (1), il Turco in Italia (1). *Bellini* brachte seine bekannteren Opern sämmtlich zur Aufführung, und zwar la Sonnambula (7), Norma (6), Beatrice di Tenda (6), i Puritani

(5), i Capuleti e Montecchi (2), il Pirata (2), la Straniera (1). Von *Mercadante* ward in die Szene gesetzt: die 1837 für die Scala geschriebene Oper: il Giuramento (3), welche bald ihren Zug durch sämmtliche italienische Theater machen wird, Donna Caritea (1) und Gabriella di Vergy (1). *Ricci*: Chiara di Rosenberg (3), Scaramuccia (2), il Nuovo Figaro (2), le Nozze di Figaro (1). *Coccia's* aufgeführte Opern waren: die für die Scala neu geschriebene aber verunglückte Solitaria delle Asturie (1) und Caterina di Guisa (1). *Pacini*: il Barone di Dolsheim (1), la Schiava di Bagdad (1). Die übrigen Compositeure traten jeder nur mit einer einzigen Oper auf, und zwar nachfolgende. *Conti:* gli Arragonesi in Napoli (1). *Curci:* il Disperato per eccesso di buon cuore (1) neu, für das Theater Apollo in Venedig, aber missgeboren. *Cimarosa*: il Matrimonio segreto (1). *Persiani:* Ines di Castro (3). *Ronzi:* i Rossiniani a Parigi (1) neu für das Theater Re in Mailand. *Coppola:* Nina pazza per amore (3). *Casamurata:* Iginia d'Asti (1) neu für Pisa, wenig Ansprache. *Savj:* Caterina di Cleves (1). *Richi:* Marco

Visconti (1) neu für die Pergola in Florenz, geringen Erfolg. *Vaccaj:* behandelte denselben Stoff für das königl. Theater in Turin (1), getheilten Beifall. Die Brüder *Faccioli* componirten eine andere Iginia d'Asti für Verona, mittelmässig. *Costamagna:* la Pazza (1) neu. *Pavesi:* Bianca d'Avenello (1). *Ticci:* il Solitario, neu, für Siena (1) ohne Beifall. *Nasalucci:* Viaggio di Bellini (1), neu für das Theater Valle in Rom. *Lillo:* Rosmunda in Ravenna (1), neu componirt für die Fenice in Venedig, fand grossen Beifall. *Paër:* Agnese (1). *Gnecco:* Prova d' un' Opera seria (1). *Mazzuccato:* Esmeralda (1), neu, für Mantua, mit einem succès d'estime. *Combi:* Adelaide di Francia (1) neu für Triest, sehr gelobt. Sämmtlich zur Aufführung gekommenen Opern waren einheimischen Ursprungs, und nicht eine hievon rührte von einem nicht italienischen Tondichter her.

Um zu beurtheilen, welcher Meister Musik am meistem Ansprache fand, ist es nicht genug die Zahl der Theater, auf welchen sie ausgeführt wurde und die Zahl der hiedurch betroffenen Opern anzugeben, sondern

es muss auch das Produkt dieser beyden Faktoren, die Zahl der Aufführungen sämmtlicher Opern, d. h. jene der melodramatischen Produktionen, bezeichnet werden. Im Jahre 1832 belief sich unter 135 melodramatischen Produktionen die Zahl derjenigen *Rossinischer* Opern auf 52, jener von Bellini auf 20, von Donizzetti auf 17, von Pacini auf 15; Rossini und Pacini gehörten genau die Hälfte, Donizzetti und Bellini ein Viertheil sämmtlicher Produktionen an. Im Jahre 1838 dagegen lieferten bey 131 Produktionen, Donizzetti 31, Bellini (ungeachtet der geringen Anzahl seiner Opern) 29, Rossini 22, und Pacini 2; es fielen nun bey umgekehrten Verhältnisse mehr als die Hälfte sämmtlicher Produktionen auf die Schöpfungen Donizzetti's und Bellini's; und der *fünfte* Theil auf Rossini und Pacini. Wollte man diesen Vergleich weiter verfolgen und auch die Zahl der Vorstellungen, welche jede Oper erlebte, in Anschlag bringen, so würde sich zeigen dass Bellini's Musik in Italien gegenwärtig öfter als irgend eine andere gehört und stets mit neuem Beyfalle wiederholt

wird. Doch muss hier, um der Ermüdung des Lesers zuvor zu kommen, diese räsonnirende Gegeneinanderhaltung beschlossen und es Jedem, wer Lust hiezu fühlt, selbst überlassen werden, dieselbe mit Hülfe der angeführten Daten weiter durchzuführen.

THEATER-BERICHTE
AUS MAILAND
1832 UND 1833.

1. Die Scala waehrend der Herbststagione 1832.

Lange war ich unschlüssig, ob ich Ihnen über die Leistungen auf unserer Scala, in der verflossenen Herbststagione überhaupt etwas berichten sollte. Der Reiz der Neuheit ist ohnehin verflogen, und mit ihr das Interesse; da ich nun doch nichts melden könnte, was auf die Nachtwelt zu kommen werth wäre, so erlaubten Sie mir wohl, flüchtigen Sprunges darüber wegzusetzten, um erst wieder im Jahre des Heiles 1833 zu neuem Berichte Athem zu schöpfen. Aber mein kritischer Genius raunt mir die Pflicht des Berichterstatters in's Ohr, kalt und trocken das Vorgefallene zu erzählen, unbekümmert um den Erfolg,

so wie unbeschadet Ihres Rechtes den Artikel zu unter- und der Befugniss des Lesers ihn zu überschlagen. Ich gehe daher an's Werk, und stärke mich vorerst mit der philosophischen Betrachtung, dass jede Kunstanstalt, so wie überhaupt jede Reihe menschlicher Bestrebungen, unaufhörlich in dem Kreise sich bewegt zwischen dem Hochpunkte vollendeter Leistung, und dem entgegengesetzten Pole des Verfalles. Hiemit will ich jedoch nicht angedeutet haben, dass das Theater alla Scala den Eispol in dieser Stagione erreicht habe, denn wenn gleich der melodramatische Thermometer auf dieser Bühne in den letzten zwanzig Jahren nicht so tief gestanden seyn soll, als im vergangenen Herbste, so war das Quecksilber doch noch nicht ganz in der Kugel, und eben so wenig ist ein kunstliebender Zuhörer dabei erfroren. Zu diesem frostigen Thema mögen nun in der Angabe der einzelnen Leistungen die Variationen folgen, wobei es, um jeden Schnupfen zu vermeiden, genügen wird, leicht darüber hinzustreifen, « di sfiorire », wie der Italiener sich treffend ausdrückt. Eine neue Impresa hatte die Leitung der k. k. Theater der Scala

und Canobbiana mit dem gewöhnlichen jährlichen Zuschusse der Regierung übernommen, und alles war gespannt, in wie fern sie den gerechten Erwartungen des Publikums Genüge leisten würde (1). — Am 15 September begannen die Vorstellungen auf der Scala mit der älteren (aber in Mailand noch nicht gegebenen) Oper *Caritea* von Mercadante. Das Urtheil, wie sie ausfallen werde, war von dem Aufzuge des Vorhanges niederzuschreiben. Eine Oper von bisher stets mindestens zweifelhaftem Erfolge, die noch dazu des Reizes der Neuheit entbehrte, da ihre besseren Stellen durch Clavierauszüge und Ballettmusik bereits allgemein bekannt waren, und deren schwierige Singparthien Sänger di primissima sfera erforderten, konntete, da letz-

---

(1) Später verdankte Mailand dem Muthe und den Geldkräften dieser Impresa den unvergleichlichen Genuss, die Malibran in ihren trefflichsten Leistungen bewundern zu können, und nur der Tod dieser genialischer Künstlerinn löste das Engagement, welches die Impresa mit derselben für eine Reihe von Jahren eingegangen war.

tere nicht vorhanden waren, keinen solchen Anspruch auf den Beifall des Publikums machen. Der Dem. Vial k. bairischen Hofsängerinn, welche die Titelrolle ausführte, ward wegen ihrer schönen Sopranstimme, und guten Gesangmethode ein freundlicher Empfang zu Theil, wenn gleich ihrem sanften weichen Wesen der entschiedene Charakter jener stolzen Königinn durchaus nicht angemessen war. Es kann übrigens nicht laut genug die Warnung ausgesprochen werden, wie gewagt es für beginnende besonders für fremde Künstlerinnen sey, gleich vorweg in der Scala aufzutreten, wo der Vergleich mit den vollendetsten Virtuosinnen, für die jene Bühne ein würdiger Schauplatz ist, so nahe liegt, und einen um so höheren Massstab der Beurtheilung nach sich zieht! Der brave Contrealt Mad. Fabbrica (Diego) erhielt durch ausdrucksvollen Vortrag und kräftiges Spiel nicht unzweideutige Zeichen des Beifalles. Von dem Tenor Binaghi lässt sich eigentlich nichts weiter sagen, als dass er kein Tenor sondern ein Bariton ist. An die vorgenannten schloss sich der unvermeidliche Bassist Giordani (der einzige stehende Sänger der Scala) an, und

führte seinen Part mit gewöhnlicher Fertigkeit aus. Mit der Oper Caritea kam das von Monticini componirte Ballett Beatrice Tenda zur Aufführung. Der Stoff hiezu ist aus der Mailänder Geschichte entlehnt, und die Handlung dreht sich um eine Begebenheit, die vielleicht nicht weniger häufig dargestellt worden ist, als sie sich wirklich zugetragen haben mag. Der Herzog, von unlauterer Flamme entbrannt, sucht den Schein der verletzten ehelichen Treue auf seine rechtmässige Gemahlinn zu werfen, um sich ihrer zu entledigen, und den Gegenstand seiner Leidenschaft an ihre Stelle zu setzen; kurz Beatrice ist eine Wiederauflage des Geschlechtes der Anna Boleyn. Das Ballett bewahrt die Vorzüge einer regelmässigen Durchführung, eines immer steigenden Interesses der Handlung und einer effektvollen Entwicklung; dessen ungeachtet wurde es Anfangs lau aufgenommen, weil es zu wenige und zu unbedeutende eingelegte Tanzstücke enthielt; doch stieg es später und erhielt sich fortwährend in der Gunst des Publikums. Hieran nahmen insbesondere die Darsteller der beiden Hauptrollen, H. Lazzareschi als Herzog Visconti,

und Mad. Monticini als Beatrice Theil. Das Costüme war reich und geschmackvoll, ein Lob um so mehr heraus zu heben, als sich nicht immer der Fall darbiethet, es zu ertheilen. Die Dekorationen waren nicht mehr von der Hand des unvergleichlichen Sanquirico, dessen Verlust nicht zu ersetzen ist; drei seiner Schüler hatten sich in die Attributionen des Meisters getheilt, und beurkundeten durch fleissige zum Theil recht gelungene Darstellungen die vortreffliche Schule, aus der sie hervorgegangen. — Der 22 September brachte zwar keine Neuigkeit, aber doch eine Veränderung auf die Scala; es wurde *Chiara di Rosemberg* gegeben. Diese Opera buffa, im vorigen Herbste für die Scala und die damals dort wirkenden ausgezeichneten Sänger eigens geschrieben, hatte durch ihren inneren Werth und durch die treffliche Ausführung den Glanzpunkt der damaligen Stagione gebildet, und war der Liebling des Publikums geworden. Wer zu beurtheilen vermag, welch eine missliche Sache es hierlandes ist, eine Oper, die für gewisse Sänger geschrieben worden, auf *derselben* Bühne mit veränderter Besetzung zu Wiederholung zu

bringen, wer es weiss, wie selbst die anerkannten Meisterstücke dramatischer Tonkunst bei abermaliger Einführung in die Scene hart gegen den mangelnden Reiz der Neuheit anzukämpfen haben, der konnte diese Auffrischung der Chiara unter den obwaltenden Umständen nicht zu den glücklichsten Ideen zählen, wenn gleich dieser Versuch bequem und mit keinem grossen Aufwande verknüpft seyn mochte. Das Publikum erkannte den Liebling im unscheinbaren Kleide, freute sich der Musik und war unzufrieden mit der Ausführung. Die Sänger würden mehr Beifall gefunden haben, wenn man sich nicht unwillkürlich zu dem Vergleiche mit ihren trefflichen Vorgängerinn in dieser Oper hingezogen gefühlt hätte. Dabei konnten sie nun freilich nicht gewinnen; denn Mad. Melas ersetzte mit ihrem gefälligen Organe die frische zum Herzen dringende Stimme der Giulietta Grisi eben so wenig als Spada den ausgezeichneten Buffo Vincenzo Galli oder Giordani den beliebten Basso cantante Badiali vergessen machte. In einer Oper, worin ohnehin drei Bassisten beschäftiget sind, war der Bariton Binaghi gewiss nicht geeignet als

Nachfolger des Tenoristen Berardo Winter, der in der Rolle des Valmore einen glänzenden Erfolg errungen hatte, aufzutreten. Trotz aller dieser Uebelstände erfreute sich Chiara eines zahlreicheren Besuches als ihre diessjährigen Mitschwestern, denn man fand die Brosamen des vorigen Mahles doch noch schmackhafter als die neu zubereiteten Schaugerichte. — Am 27 October ging die Oper *Ismalia* oder « Tod und Liebe » Musik von Mercadante, Text von Romani, in die Scene. Bevor ich von der musikalischen Produktion spreche, muss ich mit einigen Worten des Textes erwähnen, der unter den hiesigen Kunstrichtern eine nicht geringe Bewegung veranlasste. Romani, der durch seine wohlklingenden für musikalische Begleitung so ganz geschaffenen Verse unter den heutigen Operndichtern Italiens den unbestrittenen Vorrang einnimmt, ist, bei aller Erfindungsgabe für einzelne dramatische Situationen, in der Wahl des Stoffes zu seinen Opernbüchlein selten glücklich; zudem neigt er sich entschieden zur neueren französischen Literatur hin, und sucht da, so gut es gehen mag, seinen Gegenstand heraus, anstatt ihn

aus seiner eigenen fruchtbaren Phantasie, die ihm gewiss besseres darböthe, zu schöpfen. Die Eile, mit welcher er seine Operntexte schreiben muss, mag wohl zur Erklärung dienen, kann aber nimmer als Entschuldigung gelten. So musste auch zu Ismalia ein Roman d'Arlincourt's, Ipsiboe, den Stoff hergeben, welcher kürzlich in folgendem besteht. Der Ritter Oscar hatte sich im gelobten Lande in eine Zauberinn verliebt, und war desshalb vom Himmel bestraft worden; reuigen Gemüths that er an geweihter Stätte das Gelübde, nie vor der Vermählung einem Weibe seine Liebe zu gestehen, sonst möge sich die noch nicht geheilte Wunde wieder öffnen, und ihm den Tod bringen. Oscar ist nun in die Heimath zurückgekehrt, vergisst, von heftiger Leidenschaft zu Ismalien entzündet, seines Gelübdes, und muss sterben. Er kann aber nicht selig werden, wenn das Weib, das die Ursache seines Todes gewesen, sich nicht mit seinem Schatten vermählt; diess geschieht denn, Ismalia ruft den Schatten herbey und muss mit ihrem Leben Oscar's Schuld sühnen. Also eine

Handlung aus dem Reiche der hierlandes nicht bekannten und beliebten Phantasmagorie! Dass sich Romani nicht wenig hierauf zu Gute thut, spricht er selbst in dem Vorworte aus, wo er mit Berufung auf Faust, Don Juan, den Freischützen und Robert den Teufel, sagt: — « Ich habe Italien eine Gattung dramatischer Poesie wiedergeben wollen, welche ihm übermässige Furchtsamkeit oder lange Gewohnheit geraubt hatten ». Ueber dieses Anerbiethen fallen nun die Kritiker her, und rufen aus: Dank für das Geschenk; sie hätten mit diesem ersten Versuche genug, und wollten die Freigebigkeit des Autors auf keine härtere Probe stellen. Der klare, verständige, ich möchte sagen, nüchterne Sinn der Italiener liebt überhaupt das Wunderbare nicht und noch weniger die Vermischung und das Hereinschauen des Geisterlebens in unser alltägliches Daseyn (« die heutige *civil società* befriediget sich nicht mehr mit solchen phantastischen Thorheiten », sagt ein Kritiker); und wenn er nach solchen Versuchen urtheilen soll, hat er nicht Unrecht. Romani kennt offenbar die Lebensart im Reiche der Geister zu wenig;

Oscar's Schatten spricht, agirt und handelt den ganzen zweiten Act hindurch genau auf dieselbe Weise, wie weiland der Ritter selbst, und man sollte darauf schwören, letzterer sey — zu grösserer Bequemlichkeit bei der Trauungsceremonie — leibhaftig herabgestiegen, selbst ohne sein Hochzeitsgewand zu vergessen. Aber plötzlich entzieht ihn eine dicke Wolke unseren Blicken, und so muss es wohl ein Schatten oder vielmehr ein Gespenst gewesen seyn. Die Musik sprach nicht an; Mercadante fällt in seinen Compositionen zuweilen in den entgegengesetzten Fehler der Rossinischen Schule. Diese opferte der Melodie die Harmonie und den dramatischen Ausdruck; ersterer sucht durch Tonmassen zu wirken, und bewegt sich mit bedeutender Vernachlässigung der eigentlichen Singparthien in der Instrumentalmusik und in Chören, wodurch abermals der dramatische Ausdruck verloren geht, denn die Oper kommt, so zu sagen, gar nicht zu Worte. Gute Instrumentation, treffliche Chöre, schwache Solostücke, die unter dem Lärm des Orchesters zum Theil ungehört verhalten, diese Eigenschaften stellten sich in Mercadante's neuester Schöp-

fung heraus. Das Zeitalter der Erfindung in der italienischen Opernmusik scheint übrigens vorüber, und diese göttliche Gabe den heutigen Compositeuren nur in schwachen Umrissen eigen zu seyn. Einer nährt sich mit den Reminiscenzen des Andern, und der letzte mit jenen eines Fremden. Diessmal erinnerte Mercadante in den wenigen Motiven an Bellini, welcher wieder an Mozart, Spontini, Haydn, Beethoven erinnert. Und so sind es die Brosamen jener unsterblichen Meister, welche in dem Lande der Tonkunst unter veränderter Firma das Glück ihrer Bearbeiter und die Lust des Publikums ausmachen! — Unter den einzelnen Stücken von Ismalia, gefiel besonders ein originelles dem Macbeth'schen nachgebildetes Hexenchor. Im zweiten Akte, « che orrore — canto un morto! » Man meinte aber, dieser *Revenant* müsse nicht viel von der himmlischen Musik der Sphären profitirt haben, es sey denn, dass unsere sterbliche Ohren noch nicht den rechten Geschmack daran finden konnten. Ueberhaupt war, mit Ausnahme der Chöre, die Ausführung weniger als mittelmässig, und ich brauche der Sänger nicht weiter zu er-

wähnen, da man von ihren Lauten ohnehin nicht genug vernahm, um sie beurtheilen zu können. — Das zweite Ballett der Stagione, gleichfalls von Monticini componirt, war di mezzo carattere und trug den Titel: *Columbus* auf der Insel von Cuba. — Eine lebhafte Handlung, eine gut angelegte Verwicklung, wobey insbedesondere die Verschwörungsscene auf Columbus Schiffe zu loben war, und gefällige die weite Bühne belebende Tänze hätten diesem Ballette die Gunst des Publikums erwerben können; allein dieses war durch den unbefriedigenden Gang der Stagione schon misslaunig geworden, und zog bey seinem Urtheile mehr das gegen das Ende sich sehr vermindernde Interesse, den Mangel einer gehalteten Durchführung und einige Unzukömmlichkeiten der Darstellung in Betracht. Es ist eine alte Klage, dass man bei der Aufführung von Balletten auf die historische Wahrscheinlichkeit eben so wenig Rücksicht nimmt, als auf die innere Wahrheit und Consequenz des Gegenstandes; es genüge an einigen Stellen aus der eben genannten mimischen Produktion. Die Indianer auf Cuba feiern mit festlichen Spielen die

Verlobung von Azema und Coanabo; da verkündigen Kanonenschüsse die nahende Flotte des Columbus, und entsetzt, betäubt flieht das indische Volk. Nichts desto weniger springt, als das Admiralschiff am Ufer anlegt und die Leiter auswirft, ein gefälliger Indianer herbei, hält unterthänig die Leiter, bis sich die fremden Männer ausgeschifft haben, und entfernt sich sodann ganz ruhig und unbefangen. Zu weit aber ging offenbar das Streben nach historischer Treue, als sich die hübschen jungen Mädchen, welche als Zöglinge der hiesigen Tanzschule das Ballettcorps bilden, ihren indianischen Rollen zu lieb mit einer gelben sie entstellenden Farbe bedecken mussten, zu weit die äussere Nachahmungssucht, als die allegorischen Gestalten der Tapferkeit, des Neides, des Glückes und der Unsterblichkeit, welche dem Columbus im Traume erscheinen, mit hässlichen Larven bedeckt auftraten. — Am 17 November wurde Elena e Malvina, ein melodramma semiserio, von F. Schira gegeben. Musik, Darstellung, Ausstattung, kurz die ganze Oper gab keinen Stoff zu einer vernünftigen Kritik.

8. Das Theater alla Canobbiana im Frühlinge, das Theater Carcano im Sommer und die Scala im Herbste 1833.

Wundert man sich gleich am jedem Jahresschlusse, wie schnell die Zeit vergangen, so haben wir doch heuer eine besondere Veranlassung dazu; denn die runden Dreyer rollten so schnell hinab, um das Drittel des Jahrhunderts voll zu machen, dass sie sogar den Winter mitzunehmen vergassen. Und doch war auf diesen Winter die ganze Hoffnung Ihres Correspondenten gestützt, mit seinen Berichten die flüchtige Zeit wieder einzuholen. Es bleibt ihm nun nichts anders übrig, als, sich kurz fassend, das Versäumte nachzutragen, um wenigstens nach Art einer Chronik über das Jahr hinwegzuschlüpfen. Ich versetze mich

daher flugs in die heitere Stagione des Frühlings und führe die Leser in das zweyte der hiesigen k. Theater, die *Canobbiana*, um ihnen die melodramatischen Leiden und Freuden des hiesigen Publikums im wenigen Strichen vorzuzeichnen. Das Theater wurde am 9 April eröffnet mit einem *Ueberfall* — *l'Imboscata* — einer von *Weigl* für die Scala im Jahre 1818 geschriebenen Oper, die man aber in ihrem neuen veränderten Gewande nicht mehr erkannte. Wenn eine im älteren Style geschriebene Musik, welche der glänzenden und blendenden Beywerke unsers heutigen Geschmackes entbehrt, auch noch die leichten, gefälligen Modulationen, die Verschmelzung der Stimmen, und überhaupt ihr ruhiger, sanfter Charakter durch eine misslungene Aufführung genommen wird, so erübrigt nichts als ein *hors d'œuvre*, welches denn auch als solches anerkannt wurde. — Auf den Ueberfall reichte uns die besser berathene Impresa einen *Liebestrank* — « *l'Elisir d'Amore* » — komische Oper von *Donizetti*, welche auf demselben Theater (sie war dafür geschrieben) bey ihrer vorjährigen ersten Aufführung mit allgemeinem Beyfalle begrüsst worden war.

Die lebendige und zugleich einschmeichelnde im vollen Charakter des *Buffo*-Styles geschriebene Musik, unstreitig eine der vorzüglichsten neueren *Opere buffe*, wird diesen Erfolg nirgends verfehlen, wo die einzelnen Rollen so trefflichen Sängern, wie hier, anvertraut sind. Zwar vermissten wir diessmal die klangvolle, zum Herzen dringende Stimme der Signora *Heinefetter*, wofür uns aber die Signora *Orlandi* als Adina durch ihren ächt italienischen deutlichen Accent, durch ihr ausdrucksvolles Spiel und eben so vollkommene Auffassung ihres Singpartes mit einem recht angenehmen, in guter Schule gebildeten Organe entschädigte. Leider ist diese junge Künstlerinn, welche in der kurzen Zeit ihres Bühnenwirkens so ausgezeichnete Hoffnungen erregte, seitdem gestorben. Die Rolle Remorino's war von *Genero* auf *Pedrazzi* übergegangen, und obwohl der letztere als Sänger, besonders in der *Opera seria*, weit über den ersten steht, so war doch des ersteren grössere Beweglichkeit und komisches Wesen jener Rolle zuträglicher. Da nun die Hauptrolle des Doktors Dulcamara, welche für *Frezzolini* geschrieben war, von diesem Vorbilde und classischen

Muster aller Buffo's wiedergegeben wurde, so bildete der « Liebestrank », trotz seiner schon bekannten Musik (hier ein äusserst hinderlicher Umstand!) dennoch den Glanzpunkt der Stagione, und ich glaube mich nicht in der Angabe zu irren, dass das Publikum bey dessen Vorstellungen sich zahlreicher einfand, als bey allen andern Opern zusammen. Und so blieb der « Liebestrank » zwey Stagioni hindurch gleich der « *Chiara di Rosemberg* » der Liebling des Publikums. Letztere Oper bringt mich auf eine literarische Fehde, welche kürzlich zwischen dem bekannten musikalischen Kunstrichter *Fétis* zu Paris (jetzt in Brüssel) und den hiesigen Journalen bestand. *Fétis* hatte in seiner *Revue musicale* mit ächt gallischer, absprechender Oberflächlichkeit das Verdammungsurtheil geschleudert über den heutigen Zustand der Kunst (der Töne) in Italien, welche in eben so sichtlichem entschiedenen Verfalle sey, wie der musikalische Geschmack überhaupt in jenem Lande. Und diese Schlussfolge zieht er lediglich aus dem Umstande, weil dort eine Oper wie « *Chiara di Rosemberg* » allenthalben Beyfall finden konnte,

welche doch entsetzlich schlecht sey, da — sie in Paris nicht gefallen habe! Und derselbe Kritikus äusserte sich, wie ich Ihnen seiner Zeit meldete, bey Gelegenheit einer Oper *Bellini's*, dass der Erfolg einer Oper in Paris bey weitem weniger von dem Werthe der Musik und von der Trefflichkeit der Ausführung abhänge, als von der Wahl des Auditoriums aus der *bonne société*, welches der ersten Vorstellung beywohnt, und durch ihren tonangebenden Ausspruch die Oper *en vogue* bringt. Das hiesige Journal « *l'Eco* » hielt dem Pariser Kritiker eine ernste Strafpredigt, und als dieser mit einer kurzen zuversichtlichen Abfertigung replicirte, fiel der derbe und äusserst witzige *Barbiere di Siviglia* (ein hiesiges Theaterjournal) über ihn her und schor ihm den Kopf gewaltig mit seinem scharfen Messer. Abgesehen von den in der Natur der Sache liegenden Gründen gab er ihm zu verstehen, es sey doch ein wenig anmassend, wenn Jemand, der keinen Fuss nach Italien gesetzt hat, und die nationellen Eigenthümlichkeiten in Sitte, Leben und Kunst durchaus nicht kennt, von seinem fernen Katheder aus pedantisch über eine der wich-

tigsten Aeusserungen des öffentlichen Volkslebens abspreche, auch stellt er die Frage an ihn, aus welchem Lande denn die Meister und die Sänger kämen, deren süsse Melodien die *parrucconi critici* in Paris, die sie mit offenen Mäulern (*con bocche spalancate*) einsaugen, in Enthusiasmus versetzen, und nach welchem sie sich das ganze Jahr hindurch sehnen? ob dieses und die grosse Anzahl von lebenden Compositeurs und Gesangsvirtuosen, wie sie Italien noch zu keiner Zeit gehabt, auch von dem Verfalle der Kunst zeuge? — *Fétis* blieb die Antwort hierauf schuldig, aber er merke sich's, dass selbst ein französischer Kritiker, der über alles abzusprechen gewohnt ist, die unläugbaren nationellen Vorzüge eines Volkes nicht ungestraft herabsetzen dürfe. — Doch wir kehren zur *Canobbiana* zurück, wo nach einer verunglückten Vorstellung des « *Conte Ory* », von *Rossini*, die eigentliche Novität der Stagione, der von *Pugni* eigens dafür geschriebene « *Contrabbandiere* » zum Vorschein kam. Ein *Melodramma semiserio*, dessen Musik mit Geschmack und Fleiss ausgearbeitet ist, und mit hinreichender Gedankenvarietät (wenn auch nicht immer der ei-

genen) brillirt. Deutlich erinnert uns diese Composition, dass wir in der Lärmperiode leben. Das Orchester lässt die Sänger nicht zum Sange kommen, im Orchester selbst aber führt die türkische Trommel das grosse und betäubende Wort. Den wahren Anforderungen des dramatischen Ausdrucks wird aber durch eine complicirte, der Harmonie entbehrende Instrumentation, durch gesuchte, nicht eben melodische Modulationen, wenig Genüge geleistet. Wenn die Ausführung als nicht gelungen bezeichnet werden muss, so lag wenigstens zum Theile die Schuld daran, dass die einzelnen Singparte dem Charakter der Darsteller durchaus nicht zusagten. So mussten sich der unvergleiche Buffo *Frezzolini*, der äusserst sonore, aber etwas einförmige Tenor *Pedrazzi* und die muntere, schalkhafte *Orlandi* in einem ihrer Eigenthümlichkeit fremden Elemente bewegen. Jeder fand sich so gut in seine Rolle, als er es vermochte, und am Ende erhielt der vaterländische Compositeur erfreuliche Zeichen des Beyfalls, welcher auch die folgenden Abende nicht gänzlich verstummte. — Die Opern wären somit zu Ende, und mit ihnen unsere Freuden; allein

auch das Trübsal der Ballette darf von einem unparteyischen Correspondenten nicht übergangen werden. Im ersten behandelte *Ferdinand Gioja* ein durch Neuheit überraschendes Sujet — « Romeo und Julie ». Dieser Stoff wird nunmehr, nach vollendeter Seelenwanderung, seine verdiente Ruhe finden; er hat alle Phasen des Bühnenlebens durchdauert, und ist rezitirt, gesungen, getanzt und (aus) gepfiffen worden. Das zweyte « *i Morlacchi* » behandelt eine alberne Geschichte in tragischem Style, und ist ein schwaches Produkt des verdienten Ballettmeisters *Carl Gioja*, welches von dem Bruder des Verstorbenen für einige Momente der Vergessenheit entrissen wurde. Die von *Taglioni* schon längst zum Ballette umgestaltete, nun wieder herforgesuchte « Zauberflöte » (!) hatte, bey dem Abgange einer vernünftigen Handlung doch das Verdienst, durch den ihr inwohnenden Zauber alles tanzen zu machen, die Kinnbackenmuskeln der Zuseher in eine andere Bewegung zu bringen, als die beyden frühern mimischen Kunstwerke. — Mit Ende Juny geht die Frühlingsstagione zu Ende, und es bleiben von da an gewöhnlich die k. Theater

bis zur Eröffnung der Scala im Anfange des Herbstes geschlossen. Heuer wollte uns die Impresa noch mit einem Sommerstagiönchen beschenken, und eröffnete die *Canobbiana* wieder nach einem Zwischenraume von wenigen Tagen. Da sie hiebey die Ansprüche an das Publikum verminderte, so war es billig, dass auch letzteres sich in seinen Forderungen bescheidener zeigte. Das Repertoire bildeten die beyden Opern: « *il Falegname di Livonia* » (der liefländische Tischler), von *Pacini*, und « *Elisa e Claudio* », von *Mercadante*. Die Aufführung der ersten Oper verdiente, wie die Musik selbst, eine *juste-milieu* zwischen Lob und Tadel, oder, um es noch genauer zu bezeichnen, zwischen *nicht übel* und *nicht schlecht*. Dlle. *Orlandi* ist in allen Rollen liebenswürdig; in dieser erwarben ihr Spiel und Gesang den einstimmigen Beyfall des Publikums. *Cambiaggio* (der Richter) ist ein guter Buffo, *Feretti* (Peter der Grosse), ein beginnender Tenor, der sich erst in der Vorhalle des Kunsttempels befindet, und *Marini* mag immerhin sein Handwerk (als Tischler Carl) noch eine Zeitlang treiben, an Gesang und Aktion gibt es für ihn noch

zu hobeln genug. « *Elisa e Claudio* », eine Oper, welcher *Mercadante* seinen Ruf verdankt, war für die Scala geschrieben und damals von trefflichen Sängern in die Scene eingeführt worden. Solche Erinnerungen schaden jeder künftigen Aufführung und konnten auch der gegenwärtigen, mit weit geringeren Mitteln ausgestatteten, nicht vortheilhaft seyn; der Erfolg blieb demnach etwas zweifelhaft, war aber doch nicht verfehlt. Dlle. *Orlandi* (Elisa) und *Cambiaggio* (Tricotazino) erhielten die Oper durch ihre beyfällig aufgenommene Darstellung aufrecht. Schade, dass *Marini* seine wohltönende, doch etwas rauhe Stimme nicht mit andern Vorzügen verbindet, von dem Tenor aber, dessen Name nur durch den Theaterzettel bekannt ist, forderte man, bevor er sich wieder auf die Breter wage, vier Dinge, eine bessere Stimme, ein besseres Spiel, eine bessere Gesangmethode und bessern Geschmack im Costüme! Das hiebey zur Aufführung gekommene Ballett: « *il Matrimonio in cantina* (die Heirath im Keller), von dem Professor an der hiesigen Tanzschule und ausgezeichneten Mimen Hrn. *Bocci*, gehört unter diejenigen, deren ganzer Anspruch

darauf gerichtet ist, ein halbes Stündchen die Anwesenden angenehm zu unterhalten. Diess sollte freylich auf einer Bühne nicht schwer seyn, welcher die reizenden und trefflich eingeübten Zöglinge unserer Tanzschule zur Verfügung stehen.

Der Genuss der Opernfreunde, d. h. der ganzen hiesigen Bevölkerung, blieb während des Sommers nicht auf die *Canobbiana* allein beschränkt; auch das Theater *Carcano* hatte in der Mitte July seine Thore geöffnet, und zog das Publikum durch eine höchst anziehende Erscheinung in seine stets gefüllten Räume. Es ist diess zwar nur ein Vorstadttheater, welches aber jeder deutschen Provinzhauptstadt zur Zierde dienen würde; seine harmonische Bauart und mittlere Grösse machen es zu Opernproduktionen sehr geeignet, welche denn auch zuweilen von dem Vereine der ausgezeichnetsten Künstler, wie die *Pasta*, *Rubini* und *Lablache*, hier aufgeführt wurden. Auch schrieben die ersten Meister mehrere ihrer berühmtesten Opern für dieses Theater, wie *Bellini* seinen « *Pirata* » und die « *Sonnambula* », *Pacini* die « *Arabi nelle Gallie* ». Diessmal machte die Gesellschaft

keine so hohen Ansprüche, ja man hätte sie fast mittelmässig nennen können, wenn nicht eben aus ihr ein neuer Stern am musicalischen Horizonte aufgegangen wäre, welcher nun bereits seinen Platz neben gefeyerten Namen eingenommen hat. Dieses Gestirn ist Mad. *Fanny Tacchinardi-Persiani*, Tochter der einst berühmten Tenors *Tacchinardi* zu Florenz. Obwohl sie durch den gründlichen Unterricht ihres Vaters die ächte italienische Gesangsweise sich angeeignet hatte, lebte sie doch, schon verehlicht, lange in stiller Zurückgezogenheit. Im Herbste v. J. betrat sie die Bühne zum ersten Male in Padua, von wo sie nach Venedig gerufen wurden, und daselbst in der « *Fenice* », neben der *Pasta*, grossen Beyfall erhielt. Dennoch war, als sie nach Mailand kam, ihr Name ausserhalb Venedig wenig bekannt, und Niemand, sie selbst nicht, hätte den Triumph geahnet, welcher ihr hier bevorstand. Mad. *Tacchinardi* gewährt ein merkwürdiges Beyspiel, wie schnell sich künstlerischer Ruf in Mailand, der Hauptstadt italienischer Musik, gründet, und von hier aus auf den Flügeln des Windes nach allen Ländern getragen wird. Als jene Sän-

gerinn in Mailand erschien, war sie, wie erwähnt, so gut als unbekannt, und hatte eine einzige, noch dazu nichts weniger als vortheilhafte *Scrittura*, wie sie sich eben Virtuosinnen zweyten und dritten Ranges hierlandes gefallen lassen müssen. Sie hatte die Stagione im *Carcano* noch nicht geendet, als sich die ersten Theater in und ausser Italien mit Anboten sehr bedeutender Summen um sie stritten, und dieselbe bereits auf die nächsten zwey Jahre für die grosser Oper von Genua, Mailand (die *Scala*), Paris und London engagirt war! Aber was lässt sich nun von Mad. *Tacchinardi* rühmen? Sie vereinigt mit einer angenehmen Gesichts- und Körperbildung einen tiefen Ausdruck des Gefühls in Physiognomie, Spiel und Gesang; ihr treffliches, stets mit der Singpartie völlig übereinstimmendes Spiel scheint mehr ein freyes Naturprodukt, als die Frucht des Studiums einer Künstlerinn zu seyn, die erst seit wenigen Monaten die Bühne betreten hat. Ihre gediegene Methode lässt sie als einen würdigen Zögling eines gefeyerten Sängers und als eine seltene Zierde der wahren, unverfälschten italienischen Sangesweise erscheinen; leicht,

gefällig und fliessend, heben ihre Verzierungen den einfachen Vortrag mehr hervor, als dass sie ihn allzu häufig verdeckten. Schwach, doch klar und lieblich, zum Herzen dringend ist ihre ungemein biegsame Stimme, wesshalb auch leichte, schalkhafte, dem mittleren oder niederen Lebenskreise entnommene Rollen die Sphäre bilden, in der sie sich mit dem meisten Erfolge bewegt; für die Darstellung grossartiger Charaktere, für die Leidenschaft tragischer Situationen reichen ihre Mittel weniger aus. — Die Reihe der Vorstellungen mit *Bellini's* neuester Oper: « *Beatrice Tenda* » (für die *Fenice* in Venedig geschrieben), deren uns aus einem vorjährigen Ballette bekannter Stoff diessmal die umgekehrte Seelenwanderung erlitten hat, und eine vaterländische Auflage (er ist aus der Mailänder Geschichte entnommen) der « *Anna Bolena* » bildet. Ueber *Bellini's* Kunstwerk konnten wir kein Urtheil fällen, denn wir sahen es nicht, wie es der Meister schrieb. Die Oper, auf die Individualität der Sänger, für welche sie geschrieben, berechnet, sagte der Beschaffenheit ihrer gegenwärtigen Darsteller nicht zu, darum wurde sie transponirt

und deren Kehlen gerecht gemacht; zudem überliess sich das Orchester seiner eigenen Laune in Ausmass des Tempo und der Tonfülle. Durch alle diese Bemühungen blickte dennoch *Bellini's* Meisterschaft im dramatischen Ausdrucke und in der Schilderung ächt sentimentaler Gefühle hindurch, wenn gleich einige den allzu einförmigen Ton dumpfer Traurigkeit und den Mangel neuer Gedanken daran bemerken wollten. Mad. *Tacchinardi* war als Beatrice nicht ganz in ihrer Sphäre; doch gewahrte man, dass sie die unvergleichliche *Pasta* in der Rolle studiert hatte. Mannigfaltig war hierauf die Abwechslung der Opern alten, neuen und neuesten Styles, wovon wir « *la Gabbia dei Matti* » (sollte wohl heissen *degli Sciocchi*) von *Ricci*, *Rossini's* « *Italiana in Algeri* », « *i Due Prigionieri* », eine recht artige Novität von *Pucitta*, und das « *Matrimonio segreto* » von dem alten *Cimarosa* anführen, im welchem Opern sich Mad. *Tacchinardi* die Stufen baute zu dem Triumphe, der ihrer am Ende der Stagione wartete. Als eine andere, bedeutendere Neuigkeit kam « Danao, König von Argos », eine Oper von *Persiani*, Gemahl der Primadonna, zur

Aufführung. Dieselbe wurde beyfällig aufgenommen, welches Verdienst Compositeur und Darsteller theilen durften. *Persiani* zeigt sich darin als einen Zögling der *Rossini*'schen Schule, womit sein Charakter hinreichend bezeichnet ist; es finden sich darin angenehme Melodien mit wohl durchgeführter Instrumentalbegleitung; die andern höheren Anforderungen, insbesondere die Beziehung der Noten zum Texte, bleiben unberücksichtigt. Mad. *Tacchinardi* hatte Gelegenheit, hiebey die Herrschaft über ihr Organ und die Agilität ihrer silberreinen Stimme zu bekunden; auch die andern hiebey beschäftigten Sänger, Signora *Maldotti*, der Tenor *Genero* und der Bassist *Biondrini* entledigten sich ihrer Aufgabe zur vollen Zufriedenheit des Publikums, und verschafften demselben durch ihr übereinstimmendes Zusammenwirken einen wahren Genuss. Die Oper endlich, mit welcher die Stagione schloss, war die vor drey Jahren hier zuerst in die Scene gebrachte « *Sonnambula* », von *Bellini*. Wenn letzterer je mit seinem poetischen Geiste eine Situation aufgefasst und sie mit überraschender Wahrheit in einem Tongebilde wiedergegeben

hat, so ist diess bey obiger Oper der Fall; jeder Ton athmet das heitere, zwanglose, ländliche Leben, Handlung und Musik fliessen in ein so engverbundenes Ganze zusammen, dass man beyde in der Vorstellung gar nicht von einander zu trennen vermag, in dem Glauben, dass keines ohne das andere bestehen könne. Da nun überdiess die Hauptrolle der künstlerischen Individualität der Mad. *Tacchinardi* so sehr zusagte, dass sie hiebey alle ihre Vorzüge, ihr angenehmes Organ, ihre errungene Meisterschaft in dessen Behandlung, ihre eben so korrekte als elegante Methode auf das reichste entfalten konnte, so lässt sich denken, wie der ungemeine, dieser Oper (oder vielmehr der Hauptfigur) gespendete Beyfall noch von Vorstellung zu Vorstellung stieg. Die andern Sänger trugen das Ihrige zum Gelingen der Produktion bey; der Tenor *Santi*, welcher zum ersten Male die Bühne betrat, brachte eine höchst sonore, biegsame Stimme mit, welche bey einiger Mässigung eine bedeutende Wirkung macht; *Biondrini* behauptete seinen Ruf, und Signora *Annetta Brambilla* verdarb nichts. Das zum Erdrücken gefüllte Theater wiederhallte täglich

von den Aeusserungen eines fast leidenschaftlichen Enthusiasmus, besonders des jüngern Theils der Zuhörer, und überschritt, wie natürlich, bey weitem das Mass der gebührenden Huldigung. Dass nun bey dieser Disposition des Publikums der letzte Abend nach hierländischer Sitte mit von allen Seiten nach der Bühne fliegenden Sonetten, Blumen, Kränzen, Porträts der Gefeyerten, mit Loslassung von Tauben und anderem Gefieder festlich begangen, und der Abreisenden eine lang in die Nacht hineindauernde, mit lufterschütternden *Evviva's* begleitete Serenade gebracht wurde, diess lässt sich begreifen; was soll man aber dazu sagen, wenn die Impresa (Vater und Bruder der Mad. *Tacchinardi*) selbst zur Feyer des letzten Abends das Theater *a giorno* illuminirt (*), eine Ehrenbezeigung, die sonst wohl nur ganz andern Anlässen vorbehalten bleibt?!!

Mit dem ersten September begann die Herbststagione, und es öffneten sich die Pforten des grossartigen Kunsttempels der

(1) Freylich wurde *a conto* dieser Illumination der Preis des Eintrittes erhöht.

Scala. Die erste Oper: « *I Due Sergenti* », neu componirt von *Ricci* nach *Romani's* Texte, ist ihrem Gegenstande nach durch *Scribe's* Drama und *Hell's* Uebertragung bey Ihnen zur Genüge bekannt. Die Oper gehört zu denjenigen, die man vorhinein bestellen kann, und sich gefallen lässt, bis eine andere an ihre Stelle tritt, weder tiefe Einsicht in das Technische der Musik, noch Inspiration und dramatischen Ausdruck gewahrt man darin, doch enthält sie einige artige Stücke, wie die Introduction im ersten Acte, das Terzett der drey Bässe im zweyten Acte u. s. w., durch welche die Geduld des Publikums aufrecht erhalten wurde. Ueberhaupt ist die Rolle des Invalidenkorporals und Brautvaters, *Vincenzo Galli*, lobenswerth durchgeführt. Von den übrigen Sängern zu sprechen bietet sich bey der zweyten Oper: « *Il Furioso all'Isola di S. Domingo* », nach *Ferretti's* Text von *Donizzetti*, im vorigen Jahre für Rom geschrieben, eine günstigere Gelegenheit dar. Aber zuerst einige Worte über das *Libretto*. In dieser Hinsicht ist man in Italien auf vieles gefasst, Unzusammenhängendes, Schales, Unpoetisches bleibt an der Tagesordnung, wofür

man aber wenigstens bey *Romani* durch wohlklingende rhythmische Verse und durch einzelne wirksame Situationen entschädigt wird. Dieses ist bey *Ferretti's* Büchlein der Fall nicht, und man muss sich nur wundern, wie es möglich war, einen so erbärmlichen Stoff aufzufinden. Es gibt unter den Narren wohl mehr Abstufungen als unter den gescheidten Leuten, aber einen gemeineren, widrigeren, ekelhafteren Rasenden vermag kaum ein Tollhaus aufzuweisen, als diesen « Rasenden von St. Domingo », den Antipoden von König Lear, und die Phantasie hat hier auch die Wirklichkeit überboten. Derselbe hat über den Verrath seiner Geliebten den Verstand verloren, wovon er wahrscheinlich nur eine kleine Dosis aufs Spiel zu setzen hatte, das mag noch hingehen; nun stelle man sich aber einen Menschen vor, dessen Toilette mit seinem Verstande abhanden gekommen, und nur mehr durch zwey Kleidungsstücke *plus* einem halben Hosenträger repräsentirt wird, welcher Mensch in seiner Wuth männiglich prügelt, was ihm in den Weg kommt, und dem Glücklichen, der ihm entronnen — auf der Bühne — mit Steinen nachwirft. Zur Würze

des Drama's dient dann ein Doppelsprung ins Meer und ein versuchter Doppelselbstmord; als Spassmacher aber ein schwarzer Sclave mit dem goldenen Halsbande, der, fast zum Thiere herabgewürdigt, kein anderes Gefühl kennt, als die Furcht vor des Herrn Peitsche — und in diesem Wesen will der Rasende in seinem Paroxysmus seine Geliebte wiedererkennen! *Jam sat.* — Von diesem Stoffe konnte sich *Donizzetti* nicht sehr angeregt fühlen; dennoch entspricht sein Werk wenigstens theilweise höheren Anforderungen und ist reich an schönen Stellen, welche des Verfassers der « *Anna Bolena* » würdig sind. Das Publikum gewann die Musik trotz des Gegenstandes lieb und reichte derselben den Ehrenkranz der Stagione. Unter den Künstlern müssen wir zuerst des Bassisten *Cartagenova* gedenken, welcher Cardenio, den Rasenden, gab, und auf dessen Schultern die Last der ganzen Oper ruhte. *Cartagenova* ist ein wackerer Künstler, der mit Gefühl und Ausdruck singt, und durch seinen Vortrag zeigt, dass er den Charakter seiner Rolle studiert hat; seine schöne, schmelzreiche Stimme tönt wohlklingend, obgleich ihr Beweglichkeit

und Klassizität mangelt. Der Tenor *Winter* hat als Bruder des Rasenden wenig zu thun, doch bemühe er sich, seine Rolle durch gemüthlichen Vortrag zu Ehren zu bringen. Mad. *Tadolini*, kürzlich erst von Paris zurückgekommen, entwickelte ihr angenehmes Organ und eine gute, reine Methode; doch hat sie wenig Feuer und ist nicht in dem Besitze aller jener kleinen Künste, wodurch eine Primadonna oft das Interesse des Publikums an sich zu ziehen weiss; auch bleibt ihr im Spiele noch Bedeutendes zu leisten übrig. *Galli* trug als Sclave etwas stark auf; aber er sang gut, und ist der Liebling des Publikums, dem der Beyfall gewiss ist. Die dritte Oper: « *la Donna bianca d'Avenello* », von *Pavesi*, war eine Versündigung gegen das Gebot: « Lasst die Todten ruhen », und wurde denn auch bey ihrer zwey- oder dreymaligen Erscheinung als eine solche vom Publikum gewürdigt. Warum — könnte man fragen — greift ihr nicht eher nach der lieblichen Tochter *Boieldieu's?* Ja, diese ist nicht ebenbürtig und kann das Indigenat nicht aufweisen! — Die beyden Ballette der Stagione wurden von *Monticini* componirt; « *Giuditta di Francia* »

heisst das erste, « *il Masnadiere Siciliano* » das zweyte. « *Giuditta* » gehört unter die bessern Leistungen dieser Art, abgesehen von einigen Unwahrscheinlichkeiten, mit denen man es hierlandes nie genau nehmen darf, ist Leben und Bewegung darin; die Handlung schreitet rasch vorwärts und die eingelegten Tanzstücke unterhalten. Weniger ist ersteres Beydes der Fall im zweyten Ballette; es wird darin der ergänzenden Imagination des Zuschauers gar zu viel zugemuthet. Doch sind einzelne Situationen gelungen, und die Tänze, so wie die Ausstattung lobenswerth. — Die Stagione wurde mit einer musicalischen Akademie zum Besten des Theaterpensionsinstitutes beschlossen. Wir hörten darin den berühmten Klavierspieler *Field*, einen der noch übrigen aus der alten, belobten *Cramer*'schen Schule, welcher vorher schon ein Concert (hier eine wahre Seltenheit!) gegeben hatte. Man lobte die Reinheit, Korrektheit, die gewissenhafte Ausarbeitung und Durchführung in seiner Composition und seinem Spiele, dessen Gleichförmigkeit, Ruhe und Gelassenheit aber eben den Verehrern der Inspiration und des leidenschaftlichen Effektes ein Stein

des Anstosses war. Letzterem zufolge muss einem Genie bey seiner Leistung der Schweiss aus allen Poren dringen, die feuchte Stirne, die erhitzten Augen, das glühende Angesicht müssen von der fieberhaften Extase zeugen, in die sich der Künstler im Augenblicke des Vortrages versetzen soll; dann aber mag es ihm verziehen werden, wenn er auch manchen Griff daneben macht, wenn er aus dem Takte fällt, oder sonst sich gegen die musicalische Grammatik versündigt. « Armer *Drouet!* » — ruft ein Journal allen Ernstes aus — « armer *Romberg!* armer *Field!* schaut hin auf die Grimassen *Paganini's*, und seht, wie sich ein Genie geberden muss! » — In der Akademie kam hierauf die Ouverture der « Zauberflöte » zur Aufführung; ein öffentliches Urtheil fand die Ausführung *bella*, *brillante ed esatta.* Ich wünschte demjenigen, der es gesprochen, diese Ouverture von dem Orchester des Kärnthnerthortheaters in Wien oder von jenem des ständischen Theaters in Prag, in welchen sich die Tradition der Leitung des unsterblichen Meisters selbst erhalten, gespielt zu hören, und er würde gestehen müssen, dass jene Eigenschaften in obiger Anwendung

eine Hyperbel in jedem Sinne, dass die *tempi* fast immer verfehlt und um die Hälfte zu langsam waren. Die Ouverture wurde kalt und ohne Zeichen eines Beyfalls aufgenommen, woran die Aufführung wohl eben so sehr als die fremdartige Musik Schuld trug. — Dagegen wurde Mad. *Tacchinardi*, welche den Abend vor ihrer Abreise in dieser Akademie einige Stücke mit gewohnter Fertigkeit, aber mit einer für den weiten Raum der Scala etwas unzulänglichen Stimme sang, von ihren zahlreichen Anhängern, die das Publikum mit sich fortrissen, mit einem wahren Beyfallssturme überschüttet.

DIE KUNST- UND INDUSTRIE-AUSSTELLUNG IN MAILAND. 1832.

Mailand, Ende December 1832.

Ein weiter Zeitraum liegt vor mir, über den ich Ihnen meinen Bericht schuldig bin; das Leben und Treiben in hiesiger Stadt während der letzten drei Monate biethet hiezu so reichlichen Stoff, dass ich mich sehr kurz fassen muss, um nicht den dieser Correspondenz gewidmeten Raum eines Briefes zu überschreiten. Ich beginne daher mit der Kunstausstellung, welche hier jährlich im Herbste statt findet. Zwar ist es ein missliches Ding um die trockne Beschreibung von Bildwerken und Gemälden, wenn nicht ein ausführliches Kunsturtheil hiemit verbunden werden kann; ich darf mir aber wenigstens eine flüchtige Andeutung dieser Ausflüsse des geistigen Lebens und Wirkens nicht versagen,

indem ich den Leser, welcher sich hierüber näher unterrichten will, auf einen vor Kurzem hier erscheinenen von den Journalen bereits mannigfach benützten, ausgezogenen und übersetzten Almanach (1) verweise. Am 13 September ging in der Brera, dem Pallaste der Akademie und Künste in Gegenwart S. Kaiserl. Hoheit des Erzherzog Vicekönigs, seiner erlauchten Gemahlin und einer zahlreichen Versammlung, welche durch die bedeutsame Anwesenheit *Torwaldsen's* erfreut wurde, die durch S. E. den Herrn Gouverneur Grafen von Hartig vorgenommene öffentliche Preisvertheilung an die Zöglinge der Akademie vor sich. Unmittelbar darauf wurden die Säle der Ausstellung den Beschauern geöffnet; auch diesesmal hatten sich die eingesendeten Kunstwerke

---

(1) Sein Titel ist: *Le Belle Arti e l' Industria in Lombardia.* Almanacco per l'anno 1833 di Defendente e Giuseppe Sacchi. Ein anderer Almanach, *Le Glorie delle Belle Arti esposte nel palazzo di Brera*, behandelt in seinem siebenten Jahrgange ausschliesslich die Kunstwerke der heurigen Ausstellung, und versinnlicht die bedeutendsten derselben in artigen Kupferstichen.

zu einer solchen Fülle angesammelt, dass sie der weite zu deren Aufstellung bestimmte Raum nicht zu fassen vermochte. Wir beginnen mit den Werken der Bildnerkunst, für welche sich hier ein besonderes die Künstler in ununterbrochener Wirksamkeit erhaltendes Interesse ausspricht, und erwähnen hiebey billig zuerst der Leistungen des gepriesenen Meisters und Professors an der hiesigen Akademie, *Pompeo Marchesi*. Man ist bereits gewohnt, bey jährlich wiederkehrender Ausstellung die Fruchtbarkeit und unermüdete Thätigkeit dieses Künstlers in einer zahlreichen Reihe neuer Schöpfungen zu bewundern, welche seine reiche Erfindungsgabe so wie die Kraft und Feinheit seines Meissels in vollendeter Behandlung des spröden Stoffes beurkunden. Gleich im Säulenhofe der Brera war von ihm eine kolossale (6 Mailänder Ellen hohe) Statue des h. Ambrosius, Mailands Schutzheiligen, aufgestellt. Abweichend von der herkömmlichen Sitte, diesen Heiligen auf stampfendem Rosse, mit Mitra und Pluvial angethan und zornigen Blickes die Geissel schwingend über die niedergeschmetterten

Feinde, abzubilden, kehrte Marchesi zu der Legende zurück, welche ihn als einen standhaften Vertheidiger, zugleich aber milden und beredten Lehrer des Christenthums schildert. Dieser Ausdruck ist in Physiognomie, Gestalt und Kleidung festgehalten. Ein weites römisches Gewand schmiegt sich in einfach schönem Faltenwurfe an die hohe edle Gestalt; die rechte Hand lehrend ausgestreckt, in der linken ein Kirchenbuch haltend, das Haupt vorgeneigt, spricht Ambrosius in ruhiger würdiger Haltung zu dem Volke. Die Ueberzeugung der Wahrheit und Anmuth ist in den Zügen dieses Antlitzes ausgedrückt, und von seinen Lippen scheint die sanfte Beredsamkeit des Evangeliums zu strömen. Bey diesem Werke lieferte Marchesi zugleich einen seltenen Beweis künstlerischer Bescheidenheit. Er hatte nämlich bereits vor zwei Jahren das Modell zu dieser Statue ausgestellt; als die Kunstverständigen ihm hierüber verschiedene Bemerkungen gemacht hatten, zögerte er nicht, dieselben ernstlich zu erwägen, so wie hiernach das Ganze bedeutend und gewiss mit Erfolge umzuarbeiten. Die Bildsäule ist bestimmt, eine der innern Sei-

ten am Hauptthore des Domes auszuschmücken; als Gegenstück hiezu wird das kolossale Standbild, des anderen Schutzheiligen der Stadt, des heiligen Carlo Borromeo, dessen Modell der Bildhauer Gaetano Monti bereits vollendet hat, dienen. An der grossen Treppe, welche aus dem Hofe in zweifacher Abtheilung zu den Sälen führt, erblickt man zwei Statüen desselben Künstlers, die Gerechtigkeit mit der Wage und der Lanze, und die Eintracht mit doppeltem Fruchthorn und einer Schale, nach antiken Münzen ausgeführt. Die Munizipalität liess dieselben verfertigen, um sie an der neu erbauten Barriere der Porta Orientale aufzustellen; wo die Künste also in das öffentliche Leben eingreifen, und von demselben Nahrung und Richtung erhalten, da müssen sie fröhlich gedeihen und ein Gemeingut der Nation bleiben. Wir treten nun in die Säle, und unser Blick begegnet auch hier zahlreichen, höchst mannigfachen Werken unseres Meisters. Ein heiliger Joseph in Lebensgrösse den Blick zum Himmel gehoben, stellt, anstatt nach üblicher Weise das Jesuskindlein in den Armen zu halten, den Heiland in der Gestalt eines heranwach-

senden Knaben, welcher seine Hand segnend ausstreckt, dem Volke dar. Die würdige Haltung, der edle Ausdruck in den Physionomien, der wohlgeordnete Faltenwurf, das Kreuz und der mystische Blüthenstengel als sprechende Beywerke vollenden das Charakterische dieser Gruppe. In einem aus sechszehn Figuren bestehenden Basrelief wird der Tod dieses Heiligen dargestellt. Sterbend ruht der heilige Pflegevater auf seinem Lager, zu seinen Füssen der Heiland, ihm mit einer Hand die Stirn berührend, die andere betend zum Himmel erhebend; diesem gegenüber steht die Jungfrau, in stille Trauer versunken, einige Apostel vollenden die Gruppe. Im Hintergrunde sind, in verschiedener Stellung, mehrere Engel angebracht, deren einer dem Sterbenden die Lilie reicht, ein anderer das Betttuch sich aufzuheben bemüht ist. Ganz unten gewahrt man als zierliche Episode zwei Engel, welche sich um die Werkzeuge des Heiligen streiten, während ein dritter den Finger auf dem Munde, sie zur Ruhe ermahnt. Das Ganze ist mit reicher Phantasie ausgedacht; die Wirkung wird durch die verschiedene Erhöhung der Figuren je nach

ihrer Bedeutung, verstärkt. Man will jedoch an dieser Composition die Vermischung des symbolischen mit dem historischen tadeln, und findet in dieser Beziehung besonders die Episode, wenn sie gleich höchst lieblich ausgeführt ist, und die Mannigfaltigkeit des Bildes erhöht, nicht an geeigneten Orte. Die beyden lezteren Werke werden einen Altar in der Cathedrale von Como zieren. Von dem seligen Verscheiden eines Heiligen führt uns Marchesi in einem anderen gleich jenem in carrarischem Marmor gearbeiteten Basrelief, welches vier Figuren in halber Lebensgrösse enthält, zu einer Scene irdischen durch vollendete künstlerische Darstellung veredelten Schmerzes. Ein sterbender Jüngling nimmt Abschied von seiner Braut und seinen Eltern. Mühsam sich aufrichtend von seinem Lager, drückt er mit der Linken die Hand seiner Braut, die, Jungfrau und Gattin zugleich, mit dem Verlobungsringe bezeichnet ist, an sein Herz, und reicht die Rechte seiner im Vordergrunde sitzenden Mutter, auf deren Stuhl gelehnt der Vater, den Blick auf den Scheidenden geheftet, ihm die Hand entgegen streckt. Die höchste Wahrheit, der innigste

Schmerz drückt sich in den edlen, den lebenden Vorbildern ähnlichen Physiognomien aus. Verschieden malt sich die Trauer, je nach dem Charakter der einzelnen Personen, auf ihren Antlitzen; der durch langes Siechthum entkräftete Leidende, die Braut, welche in der Fülle der Jugend und der Schönheit mit ihrem nach langem Kampfe errungenen Geliebten ihr Lebensglück schwinden sieht, die gebeugte Mutter, über den Verlust ihres einzigen Sohnes in tiefen Kummer versunken, der Vater welcher mit männlicher Kraft und würdevoll seinen Harm in sich verschliesst, alles dieses vereint sich zu einem wunderbar veredelten Charaktergebilde. Thorwaldsen, seines Kunstgenossen Meisterschaft anerkennend, zollte diesem Werke besonderen, aus solchem Munde um so bedeutsameren Beifall; das Publikum aber fand sich durch den hinreissenden Ausdruck dieser Composition um so mehr ergriffen, als die Meisten das traurige hier dargestellte Ereigniss und die hiedurch betroffenen Personen genauer kannten. Herr Mylius, ein deutscher hier ansässiger Kaufmann, setzte dieses würdige Grabmal seinem Sohne. Aber nicht bloss erhabenen

und ernsten Conceptionen weiss Marchesi Gestalt und Leben zu verleihen; er ist vor allem der Bildner der Anmuth und des Liebreizes, wie er es auch in dieser Ausstellung gleich wie bei früheren, durch vollgültige Proben bewährte. Eine Flora in Gestalt eines schönen Mädchens, dessen jugendlich frische Formen nur geringen Theils von einem leichten Gewande verhüllt werden, pflückt, auf das rechte Knie niedergesenkt, eine Nelke für ihr Blumenkörbchen, das sie in der Linken hält, während ein zarter Lufthauch ihren Schleier hebt. Doch die allerlieblichste Gruppe welche, wenigstens in diesem Jahre, aus Marchesi's Hand hervorging und eine Hauptzierde der Austellung bildete, stellt ein Mädchen mit einem Hunde, als Symbol der von der Treue beschützten Unschuld, dar. Das holde Kind liegt schlafend an den Hund gelehnt; es hat das Köpfchen auf den einen Arm gesenkt, während es in der andern Hand ein Band hält, das um den Hals des Hundes geschlungen ist. Es wiegt sich in lieblichen Träumen, die das reizende Antlitz beleben. Der Hund, auf die Hinterfüsse gestützt, erdrückt mit den vordern eine Schlange, die

sich sterbend krümmt. Meisterhaft ist in diesem Bilde die wachsame Treue versinnlicht. Unbeweglich ruht der Hintertheil des Körpers, um die Unschuld nicht ihrem süssen Schlafe zu stören, während Kraft und Leben sich in dem Vordertheile zusammendrängt; der erhobene Kopf des Hundes späht die Gefahr aus, die dem seiner Treue anvertrauten Wesen droht, und die kräftige Pfote vernichtet den Feind, der sich tückisch heranschleicht. Die ganze Gruppe ist so schön gedacht, vortrefflich gezeichnet, und vollendet durchgeführt, dass sie mit Recht den vorleuchtenden Mustern antiker Kunst zur Seite gestellt werden kann. Ausser den eben angedeuteten Werken brachte Marchesi noch eine kleine Venus in liegender Stellung, Nachahmung einer früher von ihm in grösserer Dimension ausgeführten hierorts sehr bekannten Statue, und sechs Büsten, die sich durch sprechende Aehnlichkeit auszeichnen, zur Ausstellung. Viele andere Bildhauer, die wir hier nur ihren Namen nach nennen können (Vittorio Nesti, Gaetano Benzoni, Giuseppe Croff, Antonio Galli, Giovanni Labus, Girolamo Rusca, Nicolà Marchetti, Pandiani) zierten

die Säle mit ihren Werken, und im Oratorium der Brera sah man ein grosses Grabmonument, dessen Figuren von Claudio Monti gearbeitet waren; reiht man hieran noch jene Künstler, deren im Laufe des Jahres vollendeten Bildwerke nicht zur Ausstellung kamen, so dringt sich gewiss die Ueberzeugung auf, dass die edle Bildnerkunst kaum in einem anderen Lande so viele Verehrer und Freunde zählen dürfte als in der Lombardie. Es ist hier der Ort, der vortrefflichen Werke in getriebener Arbeit von Desiderio Cesari zu erwähnen; sie bestehen in zwei kleinen, scharf, genau und doch weich gearbeiteten Bildnissen, und einer zierlichen Suppenschale mit schönen Arabesken und Blumen ausgeschmückt. Cesari erinnert in diesen Werken an die grossen Florentiner Meister seiner Kunst.

Nun aber wenden wir uns zu den Gemälden, und beginnen mit jenen, zu welchen sich die Beschauer am dichtesten hindrängten. Es sind diess die Werke des Historienmalers *Hayez*, des Lieblinges der Mailänder, welcher seine Bilder mit allem Reize der Farben auszuschmücken versteht. Da er sich

besonders auf die Darstellung heftiger Gemüthsbewegungen und starker Leidenschaften verlegt, wesshalb er vorzugweise « il pittore degli affetti » genannt wird, so fand er sich durch die Schicksale der unglücklichen Maria Stuart insbesondere angezogen. Bereits in einem früheren Bilde, dem allgemeine Bewunderung zu Theil ward, hatte er den Moment aufgefasst, wie diese Königinn die Stufen des Schaffottes hinaufsteigt; nun führt er sie uns in einem grossen Gemälde (von drittel Lebensgrösse) vor, wie sie in ihrem Kerker das Todesurtheil vernimmt. Links nächst der Thüre stehen die beiden Grafen Shrewsbury und Kent mit dem Sheriff, welcher kalt und gleichgültig die Sentenz herabliest. Maria hat sich vom Stuhle erhoben, mit der rechten Hand auf die Bibel hinweisend, die Linke betheuernd zum Himmel emporgestreckt; ihr Blick nach oben zeigt uns den tiefsten Schmerz, getragen mit der Würde der Unschuld. In den beiden Frauen der Königinn drückt sich der Kummer und die Ueberraschung auf verschiedene Weise aus; die eine kniet mit gefalteten Händen an der Lehne des Stuhles, und ist in dump-

ses Sinnen versunken, während der anderen vom Schmerze betäubten, die Spindel, mit der sie eben beschäftiget war, aus der Hand entsinkt, und sie sich mit Schaudern gegen die Eingetretenen wendet. Dieses Mädchen im Vordergrunde ist so reizend dargestellt, und zieht in ihrer mit der Anordnung des Ganzen nicht völlig übereinstimmenden Stellung den Blick dergestalt auf sich, dass Viele hierin die Hauptfigur des Gemäldes erblicken, dadurch aber den Tadel begründen wollten, dass der Maler zum Nachtheile des Haupteindruckes, die Aufmerksamkeit des Beschauers durch zu grosse Hervorhebung der Nebenfiguren zu sehr zertheile. Einige Soldaten, in dem etwas zu hell gehaltenen Hintergrunde, vollenden die Gruppe. In einem zweiten lebensgrossen Bilde zeigt sich Hayez als vollendeter Porträtmaler; es stellt die unglückliche Braut, welche uns Marchesi an dem Todtenbette ihres Geliebten vorführte dar, wie sie in wehmüthiger Trauer, die Büste des Dahingeschiedenen vor sich, der kurzen Sonnenblickes ihrer einst so hoffnungsreichen Liebe gedenkt. In dem schönen Antlitze das sich überdiess durch wunderbar

täuschende Aehnlichkeit auszeichnet, scheint der Maler die volle Kunst seines Pinsels versucht, und allen Zauber seiner Farben Vereinigkeit zu haben; unwiderstehliche Anmuth und hoher Liebreiz ist über diese Gestalt ausgegossen, in deren ausdrucksvollem Blicke sich alle Empfindungen treu abspiegeln, die ein so rührendes hochpoetisches Schicksal in einem zartfühlenden von edler Liebesgluth entbrannten Gemüthe hervorzubringen vermag. Das Colorit des Fleisches in allen unmerklichen Abstufungen der Färbung, die Zeichnung, besonders der Hände, endlich die unübertreffliche Behandlung der Beiwerke des Sammtes, des Pelzes und der Ausstattung des Gemaches, haben dem Künstler, der dieses Bild mit sichtlicher Vorliebe ausführte, die laute und gerechte Bewunderung des Publikums zugewendet. Noch wären sieben andere Gemälde von Hayez in kleineren Dimensionen, des Meisters in jedem Betrachte würdig, umständlicher zu beschreiben, doch müssen wir uns hier auf eine kurze Andeutung ihres Inhaltes beschränken. Apelles, wie er für Alexander den Grossen die Campaspe malt, dabei aber von der Macht ihrer Schön-

heit überwältiget, seine eigene Neigung verräth; eine Magdalena zu den Füssen des Gekreuzigten; eine Flucht der Pargioten, verkleinerte Copie des grossen Gemäldes, womit Hayez die vorige Ausstellung zierte; das Brustbild eines jungen Griechen in türkischer Tracht mit gezucktem Dolche; endlich Carlo V, wie er Tizian zum Gemälde sitzt, und den Pinsel des alten Malers, zu grossen Erstaunen der Hofleute, aufhebt; diess sind die in den fünf ersten Bildern behandelten Gegenstände. Die zwei anderen stellen Szenen aus der venezianischen Geschichte dar; die für das Kloster bestimmte Valenzia Gradenigo, welche den Messer grande, den Aufseher der Staatsgefängnisse bestochen halte, um zu ihrem im Kerker schmachtenden Geliebten zu gelangen, wird von jenem, anstatt dahin, in den Saal der Inquisition geführt, und stürzt, in dem Grossinquisitor ihren Vater erkennend, besinnungslos zusammen. Das andere Gemälde zeigt den Abschied Giacomo Foscari's von seinem Weibe, seinen Kindern, und von seinem Vater, dem grossen Dogen, nachdem er, verbannt, aus blosser Sehnsucht die Sei-

tigen und die Heimath wieder zu sehen, sich fälschlich des Einverständnisses mit den Feinden Venedigs schuldig bekannt hatte; er wurde zwar, wie er es wünschte, nach Venedig zum Verhöre gerufen, aber nur, um aus dem Gefängnisse in die ewige Verbannung zu wandern, und es ward ihm bloss vergönnt, die Seinigen zum Abschiede zu umarmen. — Das Bild aber, welchem die allgemeine Stimme des Publikums, so wie der kritische Anspruch der Kenner, den Preis zuerkannte, war eine historische Darstellung in halber Lebensgrösse von *Diotti*, Professor an der Akademie zu Bergamo; er behandelte darin einen eben so allgemein bekannten und beliebten, als für die Malerkunst höchst schwierigen Gegenstand, *Ugolino* im Hungerthurme zu Pisa nach Dante's Erzählung im 33 Gesange der Hölle. In dem schrecklichen Thurme weiht der ehemalige Gewaltherrscher mit seinen Söhnen und Neffen den Hungertode geweiht, dessen furchtbare Anzeichen sich allmählich gesteigerten Grades in dem Hinschmachten der jugendlichen Körper kund geben. Es ist der Augenblick gewählt, wo, am Ende des vierten Tages

Gaddo der jüngste, mit den Worten « Vater, warum hilfst du mir nicht? » dem Grafen sterbend zu Füssen sinkt. Uguccione, sein älterer Bruder sucht, den Blick auf den Vater geheftet, den Todten aufzurichten. Zur Rechten Ugolino's sitzt Brigata, den Kopf auf seine Seite gelehnt, der Arm hängt kraftlos über Ugolino's Schenkel hin, und das matte Auge wendet sich mit Anstrengung nach des Alten Antlitz. Vergeblich will sich an ihm Anselmuccio, der vierte, emporrichten; verschmachtend sinkt er vor sich hin, und lässt das Haupt auf Brigata's Knie fallen. In der Mitte dieser Sammerscene sitzt Ugolino auf einer Erhöhung an der Kerkerwand, das eine Bein auf den Boden hingestreckt, während er das andere etwas hinaufgebogene Knie mit beiden Händen umschlungen hält, um mit der letzten Kraft den Körper aufrecht zu halten. Wie vortrefflich auch die ganze Composition der Gruppe erfunden ist, so verdient doch die Hauptfigur vor allem das höchste Lob. Wahrer, edler, treffender, konnte der Zustand Ugolino's nicht dargestellt werden, welcher, seiner Missethaten sich bewusst, sein Unglück mit der un-

gebeugten Kraft seines festen ausdauernden Charakters trägt, und der, zu stolz zu wilder Verzweiflung, unvermögend seinen verschmachtenden Kindern zu helfen, seinen ungeheuern Schmerz in sich verschliesst. Der Kopf Ugolino's ist ein Meisterstück der Seelenmalerey, man erkennt darin das finstere grausame Gemüth des Volksunterdrückers, aber auch den Adel einer starken Seele; die aufgeschwollenen und gespannten Muskeln zeigen von dem Widerstreite der heftigen zurükgedrängten Gemüthsbewegungen, die wenn sie ausbrächen, in Wuth und Raserey übergehen müssten. Aus dem glanzlosen Auge starrt der stiere Blick, auf keinen Gegenstand gerichtet, keinen erkennend, der wahrhafte Ausdruck der kalten, weder durch Hoffnung, noch durch Furcht bewegten Ruhe der Verzweiflung. Das Colorit, welches bei solchen Scenen so leicht die Gränze des Schönen überschreitet, ist dem Gegenstande vollkommen angemessen, und nicht minder vortrefflich als die Erfindung des Gemäldes. Insbesondere wurde das Gemüth angeregt durch die lebhaft versinnlichte und doch edel gehaltene Steigerung in dem Verschmachten der Knaben; die Todten-

blässe auf den Gesichtern, das welke Fleisch, die schlaffen Muskeln, die abgezehrten jugendlichen Gestalten, hie und da noch ein matter Schimmer der verlöschenden Lebensflamme sprachen lebendig zu dem Herzen, und rührten Frauen bis zu Thränen. — Flüchtigen Blickes die anderen grossentheils gediegenen historischen Gemälde überschauend, erwähnen wir einen Achilles, wie er den Patroklus zu rächen die Waffen ergreift, vom Professor *Lipparini* aus Venedig, den sterbenden Bayard, die Tröstungen des Connetable von Bourbon zurückweisend, von *Sigismondo Nappi*, Gabriel Medici, welcher in einem Treffen auf dem See von Lecco fällt, von *Paolo Brioschi*, den Tod des von seiner Familie vergifteten Tirannen Bernabò Visconti, eines der besten Stücke der Ausstellung von *Carlo Arienti*, eine andere Scene aus dem Leben Bernabo's, wie er an der Brücke von Melegnano den päbstlichen Abgesandten, welche ihm eine Bulle überbringen, mit den Worten « mangiate o bevete » die schmähliche Wahl liesst, die Bulle mit Pergament, Siegel und Bley zu verschlingen, oder in den Fluss Lambro geworfen zu werden, von *Ca-*

sare Poggi. Die beiden venetianer Künstler *Schiavini* Vater und Sohn hatten, in ihrer bekannten verschwimmenden Manier, drey Gemälde hergesendet; darunter Raphael, wie er die Fornarina malt, von *Felice Schiavoni.* Das ganze Bild, insbesondere aber die Gestalt der Fornarina, gehört zu den Reizendsten, was die Kunst der Farben hervorzuzaubern vermag. Fornarina hat sich von ihrem Sitze erhoben, um die Arbeit ihres Geliebten zu betrachten, liebreich theilt sie den Blick zwischen dem Werke und seinem Urheber, ihre Augen verkünden, was sie denkt und fühlt. Diese Gestalt vereiniget in sich das jugendlich-mädchenhafte des Antlitzes mit dem vollen ausgebildeten Körper einer blühenden Frau; ist auch diese Fornarina den vorhandenen Bildnissen derselben nicht ähnlich, so hat sie bey der Veränderung gewiss nicht verloren, und männiglich würde sich mit solch einer Fornarina, in Fleisch und Blut verwandelt, zufrieden stellen. — Der beliebte und ausgezeichnete hiesige Portraitmaler *Molteni* hat sich in diesem Jahre zuerst in Genrebildern versucht; es sind Scenen aus dem hiesigen Leben, meist der niederen Volks-

klasse angehörig, welche grösstentheils durch ihre Wahrheit und ihren epigrammatischen Ausdruck ansprachen. Diess gilt besonders von zwei Schornsteinfegerjungen, wovon einer auf den anderen klettert, um einen Anschlagzettel herabzureissen, dann von zwey weiblichen Gestalten aus der Mittelklasse, einer geschäftig dahinschreitenden Mutter mit einer allerliebsten Tochter, welche heimlich von einem Knaben ein Liebesbillet empfängt. In seinen zahlreichen Porträten, die fast immer eine täuschende Aehnlichkeit bewahren, zeigt sich Molteni als Meister in Vertheilung des Lichtes und Schattens so wie in ihrer gegenseitigen Verschmelzung; doch wird von Kennern die Flüchtigkeit seines Pinsels getadelt, welche ihn hindert, überall der Natur treu zu bleiben, und seinen Werken den erforderlichen Grad der Vollendung zu geben. In einem lebensgrossen Bilde stellt Molteni einen Gemsenjäger dar, wie er, in dem seiner Lebensart eigenthümlichen Costüme in Begleitung eines Gefährten, das Wild auf den Alpen verfolgt, und eben zum Schusse anlegt. Die wildschöne Landschaft in voller Alpennatur, die Freiheit der Stellungen, die aus dem

Gemälde hervorleuchtende Kraft und Frische, gewährten ein treues Abbild romantischer Wirklichkeit. Unter den Portraiten muss aber eines lebensgrossen Bildes von dem russischen Maler *Carl Bruloff* besonders rühmend gedacht werden; es stellt ein Mädchen vor, das zu Pferde sitzt, und welchem ein anderes noch jüngeres Mädchen von einem Balkone zusieht. Das reitende Mädchen wird in Erfindung und Ausführung als ein Muster ähnlicher Darstellungen gepriesen; das Pferd ist in der Perspektive mit meisterhaften Verkürzungen gemalt. Ausnehmend richtig in dieser schwierigen Stellung gezeichnet, mit effektvoller Vertheilung des Lichtes und lebhafter Färbung, glaubt man, dass dieses Ross so lebe und sich bewege, mit verhaltenem Feuer sich bäumend und wiehernd. Lieblich sticht von dem muthigen Thiere das engelgleiche Mädchen ab, welches auf dessen Rücken zu schweben scheint.

Am reichlichsten waren aber in der Ausstellung die Landschaften bedacht, sie zählten verhältnissmässig die meisten Numern; gibt es aber wohl auch ein Land, welches dem schaffenden Künstler mit solcher Gewalt zu

dem Stillleben der Natur hinzöge, als das paradiesische Italien mit seinen hohen Alpen und lieblichen Hügelreihen, mit seinen üppigen Gärten und den vielgestaltigen Meeresküsten, erfüllt von den grossartigen Werken antiker und moderner Baukunst? Die Lombardie allein muss dem Landschaftsmaler als eine Welt gelten, in welcher ihm die lieblich-erhabene Natur die Vorbilder zu allen Aufgaben seiner Kunst darbietet. Wie sehr diese Vorbilder benutzt und studirt wurden, davon lieferte die Ausstellung den erfreulichsten Beweis, welche zugleich die Behauptung rechtfertigte dass hier die Landschaftsmalerei in den letzten Jahren mit gewaltigen Schritten ihrer Vervollkommnung entgegen eilt. Noch ist es nicht lange her, dass *Gozzi* in der Landschaft und *Migliara* in der Perspektive hier als die einzigen Meister von anerkanntem Rufe galten; diesen hat sich in der letzten Zeit eine bedeutende Zahl junger anstrebender Künstler angereiht, die sich grossentheils bereits durch vollendete Leistungen die allgemeine Anerkennung erworben haben. Marco Gozzi, der Nestor der hiesigen Landschaftsmaler zeichnet sich aus

durch feinen Geschmack, eine unübertrefflich fleissige Ausführung und jene sinnige Anordnung, welche die Frucht seiner reichen Erfahrung ist. Nicht minder besitzt der Professor der Landschaftsmalerei an der hiesigen Akademie, Giuseppe *Bisi*, eigenthümliche Vorzüge. Er ist einer der glücklichsten und getreuesten Nachbilder der Natur; der warme Ton seiner Bilder, die liebliche Färbung, die reine durchsichtige Luft, alles diess spiegelt anziehend und wahr den italienischen Himmel ab. Sein Baumschlag und die natürlich-effektvolle Art seiner Beleuchtung mögen als Muster gelten. Wenn wir nun noch des fleissigen *Villeneuve*, der heiteren gefälligen Ansichten vom Gardsee *Basiletti's* und mehrerer grossartigen Schweizerszenen *Wetzel's* gedacht haben, bleiben uns noch die beiden Lieblinge des Publikums *Cannella* und d'*Azeglio* zu erwähnen übrig. Giuseppe Cannella, ein junger Maler aus Verona, ist so eben von seinen Reisen in Spanien, Frankreich und Holland zurückgekehrt, und brachte eine reiche Ausbeute seiner Studien, Landschaften aus Spanien und Frankreich, zur Ausstellung. Die sprechenden Schönheiten

seiner Bilder, der genialische Ausdruck, welcher unverkennbar aus denselben hervorleuchtet, versammelte Kenner und Nichtkenner vor seinen zahlreichen Gemälden. Mit gleicher Meisterschaft das Architektonische, wie die eigentliche Landschaft behandelnd, weiss er eine unentliche Mannigfaltigkeit in seine Darstellungen zu bringen. Selbst in Behandlung der schwierigsten Gegenstande seiner Kunst, welche häufig bei den ersten Meistern so manches zu wünschen übrig lassen, wie z. B., in dem Durchscheinen des Wassers und der Vaporosität der Luft, ist er vollendet, und seine perspektivische Kraft, die nur von dem unerreichbaren Migliara übertroffen wird, bringt eine nicht minder ergreifende Wirkung hervor. Ein grosser Vorzug dieses Künstlers liegt in der wirksamen Handhabung der Halbtinten in all ihrer Mannigfaltigkeit und Abstufung; so bleibt er der Natur vollkommen treu, und fesselt das Auge, ohne es durch den scharfen trügerischen Gegensatz von Licht und Schatten zu blenden. Seine Bilder scheinen zum Theil auf den ersten Anblick nur flüchtig gemalt; bei näherer Betrachtung aber gewahrt man die

fleissige Behandlung selbst bis auf die kleinsten Figuren, die er häufig anbringt, aber auch durch sie eine besondere Wirkung erzielt. Jener Wahrnehmung liegt die Leichtigkeit, mit welcher Cannella arbeitet, zum Grunde; und wenn man ihm auch Einförmigkeit im Baumschlage vorwirft, so muss dagegen wieder der gefällige abwechselnde Ton seiner Bilder, besonders aber die staunenswerthe Anwendung von Verkürzungen gerader Linien, der Strassen, Canäle u. s. w., gerühmt werden. Unter den zahlreichen Nummern nennen wir nur eine Ansicht von Caen, und die durch allgemeine Bewunderung hervorgehobene Darstellung des Pont Neuf in Paris. Letzteres ist in der That ein treues Miniaturbild des grossstädtischen Lebens; eine unendliche Menge von Personen, ein Volk treibt sich auf diesem Quai herum, alle scheinen sich zu bewegen, im Gewühle sich fortzudrängen, und es ist, als ob man jeden Augenblick erwarten müsste, dass diese dahin eilenden Carossen die Leute über den Haufen fahren. Nach dem eben Angedeuteten wird die Behauptung nicht übertrieben scheinen, dass Cannella einer der ausgezeichnetsten

Landschaftsmaler unserer Zeit zu werden verspricht, auf den sein Vaterland stolz seyn darf. Der Marchese Massimo d'*Azeglio* zeichnet sich in der historischen Landschaft aus; eine kräftige feurige Phantasie, ein energischer Charakter sprechen sich in seinen Bildern aus. Ohne in das Manierirte zu verfallen, weiss er seine Landschaften im Ganzen und in den einzelnen Theilen der dargestellten Handlung genau anzupassen, so dass beide, mit einander übereinstimmend, als ein innig verbundenes Ganze erscheinen. Seine Gruppen sind voll Leben und Ausdruck, fleissig und mit grosser Sachkenntniss ist das Costüme der Figuren behandelt. Das bedeutendste von ihm zur Ausstellung gebrachte Bild stellt die Scene dar, wie die Casentinischen Gebirgsbewohner in einer engen Bergschlucht den Grafen Lando (einen jener Condottieri, welche sich mit ihrer Schaar als Miethlinge dem Bestzahlenden verkauften, oder auch auf ihre eigene Faust die Lande raubend und plündernd durchzogen) und seine Bande überfallen, den Grafen gefangen nehmen, letztere aber durch Herabrollen von Steinen und Baumstämmen

vernichten. — Nachdem wir in gedrängter Kürze die vorzüglichsten Kunstwerke, welche in der heurigen Ausstellung zu schauen waren, angezeigt, müssen wir des Gegensatzes halber auch noch derjenigen erwähnen, die man mit Leidwesen daselbst vermisste. Es sind diess die Schöpfungen *Palagi's*, eines der bedeutendsten hiesigen Historienmaler, und *Migliara's*, der in Darstellung architektonischer und perspektivischer Gegenstände dem allgemeinen Urtheile nach unter den lebenden Künstlern wohl kaum seines Gleichen haben dürfte. Ersterer schickt seine Gemälde schon seit geraumer Zeit nicht mehr in die Brera, und letzterer hatte in diesem Jahre seine sämmtlichen Arbeiten zur Ausstellung nach Turin gesendet, da er aus Piemont gebürtig ist, und von dem dortigen Könige mit einem Orden geziert wurde, eine Auszeichnung, die jüngst auch unserem Bildhauer Marchesi zu Theil ward.

Wie im Leben die beiden Ausflüsse der bildenden Thatkraft des Menschen die Kunst und Industrie gegenseitig sich bedingt, mit einander Hand in Hand gehen, so sollte diese Vereinigung auch in dem ihnen geweihten

Tempel der Brera versinnbildlicht werden. Kaum hatten sich am 3 Oktober die Säle der Kunstausstellung geschlossen, als am darauf folgenden Tage zur Verherrlichung der Namensfeier Seiner k. k. Majestät des erhabenen Monarchen Franz I. die Industrie-Ausstellung im selben Pallaste vor sich ging und mit der Preisversteilung an Jene, die sich durch sinnreiche Erfindungen oder gemeinnützliche Anlagen verdient gemacht, eröffnet wurde. Eine zahlreiche Versammlung aus allen Ständen wohnte dieser öffentlichen Festligkeit bey; sie begann mit einer passenden Rede des Professors Configliacchi, des Landsmannes und würdigen Nachfolgers des berühmten Volta an der Universität von Pavia, über den Einfluss der Wissenschaften auf die Vervollkommnung der Industrie. Hierauf folgte die durch Seine Excellenz den Herrn Gouverneur Grafen Hartig vorgenommene Vertheilung der Prämien, in goldnen und silbernen Medaillen bestehend, endlich die ehrenvolle Erwähnung derjenigen, welche sich ausser den Betheilten durch ihre zur Ausstellung gebrachten Arbeiten ausgezeichnet hatten. Diese Industrie-Austellung wird abwechselnd alle Jahre in Meiland und

Venedig vorgenommen; sie hat vor andern ähnlichen Einrichtungen den eigenthümlichen Vorzug, dass sich die von ihr ausgehende Würdigung und Anerkennung auf alle Zweige der menschlichen Betriebsamkeit, und nicht bloss auf die Gewerbsindustrie erstreckt. So wurden in früheren Jahren, wie im gegenwärtigen, goldene Medaillen auf die Verbesserung der Landwirthschaft, auf die Trockenlegung und Urbarmachung ausgedehnter Sumpf- und Heidestrecken zuerkannt, und es erscheinen unter den hiemit Betheilten, Männer, die durch ihre gesellschaftliche Stellung wie durch ihren Reichthum gleich ausgezeichnet sind, als z. B. der Duca Visconti Modrone. Welchen fördernden Einfluss aber die von diesem Institute ausgehenden Ermunterungen und Aneiferungen auf die Ausbildung der Industrie im Allgemeinen nehmen, mag aus dem Umstande hervorgehen, dass sich dieselbe in den letzten zwanzig Jahren, seit der Wiederkehr der Lombardie unter österreichischen Zepter aus dem Zustande der Kindheit bis zu dem höchst bedeutenden Flor, wie man ihn bei der heurigen Exposition wahrnehmen konnte, erhob. Ein-

hundert fünfzig Künstler und Gewerbsleute stellten ihre Erzeugnisse zur öffentlichen Beurtheilung aus; die fabrizirten Seidenstoffe, die Druckwaaren, die sogenannten Florentiner Strohhüte (wozu nun auch, durch Einführung der Cultur der hiezu verwendeten Roggenart, der Urstoff im Lande erzeugt wird), die Spitzen und Stükereien, die Bronze-Arbeiten, endlich, und zwar besonders, die physikalischen, medizinischen und optischen Instrumente zogen die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich. — Im Hofe der Brera war eines der kolossalen Pferde von Bronze aufgestellt, welche zur obern Zierde des hiesigen Friedenbogens (Arco della Pace, eines der grossartigsten und prachtvollsten Monumente der neueren Zeit) bestimmt sind. Nach der Angabe des berühmten Erbauers des letzteren, Marchese Cagnola, wurden die sechs Pferde vor dem Triumphwagen von dem Bildhauer Abbondio Sangiorgio modellirt und in der Giesserey der Brüder Manfredini in Erz ausgeführt; doch dieses Produkt gehört nicht sowohl den mechanischen als den schönen Künsten angehört, und macht einen Theil jenes Prachtdenkmals aus.